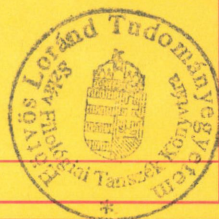


FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST
1995

XLI. ÉVF. 1. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS A
MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Barta Péter egyetemi tanársegéd (ELTE), Ferenczi László tud. főmunkatárs (MTA Irodalomtudományi Intézet), Heleszta Éva (PhD-ösztöndíjas), Hetényi Zsuzsa egyetemi adjunktus (ELTE), Kun Tibor egyetemi docens (JPTE), Lőkös Péter egyetemi tanársegéd (MEBI), Mészáros Márta középiskolai tanár, Sulyok Hedvig főiskolai adjunktus (JGYTF).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 28 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

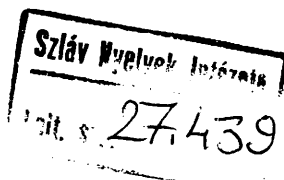
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* Könyvesbolt Budapest, V., Váci utca 22., a *Magiszter* Könyvesbolt Budapest, V., Városház u. 1. sz. alatti könyvesboltjában és a Balassi Kiadó Könyvesboltjában, Budapest, II, Margit u. 1.

Előfizetési díj egy évre: 156,- Ft, egy szám ára: 39,- Ft

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

H-1389 Budapest, Pf. 149.



Kísérletek a közmondás meghatározására magyar és francia anyag alapján

BARTA PÉTER

1. A meghatározás nehézsége

Mi a közmondás? Alberto Mario Cirese szerint kétfajta meghatározás létezik: explicit és implicit. Explicit, ha megfogalmazzuk a meghatározást, implicit pedig akkor, ha egy gyűjtemény tartalma fejezi ki (AMC:1). Az alábbiakban csak az explicit és a nyelvészetből kiinduló meghatározásokkal foglalkozunk (mellőzve például Permjakov kétségtelenül értékes munkásságát).

Más szempontok szerint a közmondás „külsőleg” (JC 1981:5) (más műfajokhoz viszonyítva) és „belsőleg” (önmagában véve) is meghatározható. A 2., 3., 4. és 7. fejezetet az első eljárásnak, míg az 5. és 6. fejezetet a másodiknak szenteljük (tudván, hogy bizonyos pontok átmenetet képeznek a kettő között).

A XII. század végén Mathieu de Vendôme az alábbi meghatározást adta: „A közmondás olyan elterjedt mondás, amelynek a szokás (consuetudo) hitelt ad, amelyet a közvélemény elfogad és amely megfelel egy valóságnak bizonyult igazságnak” (idézi AMB:1–2). Az alábbiak bizonyítják, hogy az azóta eltelt évszázadokban milyen szerény előrehaladás történt e téren.

Archer Taylor, „a modern paremiológia atyja” (EE:11.386) lemond arról, hogy tömör meghatározást adjon (AT), mondván, hogy nem éri meg a fáradságot, mivel a közmondás közelebből meg nem jelölhető mibenléte folytán felismerhető. O. Nagy Gábor szerint pedig a közmondások meghatározhatóságának kérdése a szövegezésztől, nem pedig lényegüktől függ (ON 1966:8). Georges B. Milner joggal írja: „Azt mondhatnók, hogy a közmondást lejegyzők ösztönösen tudják, mi a közmondás, mégis rop-pant nehezen sorakoztatnak föl érveket egyesek elfogadtatására és mások elvetésére” (GMB:50).

Valóban, a közmondást (mint minden fogalmat) nehéz pontosan meghatározni: „szinte több a meghatározásra irányuló kísérlet, mint a közmondás” (WM:13). Azért van így, mert „a közmondásokat annyiféleképpen lehet felfogni, ahány kultúra létezik” (BODT:42). Kiindulópontként azonban támaszkodhatunk egy viszonylag jól sikerült meghatározásra, arra, amelyet Bartlett Jere Whiting fogalmazott meg: „A közmondás, a néptől származván, olyan kifejezés, amelynek formája és megfogalmazása tanúskodik eredetéről. Kétségtelenül alapvető igazságot – vagyis nyilvánvaló igazságot – fejez ki egyszerű nyelven, de gyakran alliterációval és rímmel ékesítve. Rendszerint, de nem



szükségszerűen, rövid. Néhány közmondásnak szó szerinti és átvitt jelentése is van; mindkét jelentés teljes; de gyakoribb, hogy a közmondásnak csak egy jelentése van. A közmondásnak tiszteletreméltónak kell lennie, magán kell viselnie a régi korok emlékét...” (BJW 1932:302).

2. A közmondás helye a frazeológiában

Anélkül, hogy a frazeológia terén végzett kutatások fejlődéséről áttekintést adnánk – ezt mások már megtették (ON 1977, BV:16–54) –, önkényesen kiválasztottunk a múltból egyetlen – hagyományos – kiindulási pontot: Charles Bally-t. Neki köszönhető a „frazeológia” kifejezés, amely ugyan már létezett előtte is, de nem ebben az értelemben használták (*Précis de stylistique* c. műve). Megkülönbözteti a szavak szabad kombinációját és állandó kombinációját mind lexikális összetételük, mind pedig szerkezetük szerint úgy, hogy a két kategória közötti átmeneti formákat is figyelembe veszi.

Ma a nyelvészek többsége frazeológiai egységnek (FE) tekinti az idiomatikus kifejezéseket (vagyis azokat, amelyeket nem lehet alkotóelemeik jelentése alapján értelmezni) (például *rossz fát tesz a tűzre* ON 1966–189/43, *grosse légume* RC-550 {’nagy zöldség’, vagyis ’fejes’}), és az „integrálódott szemantikájú állandósult szókapcsolatokat és mondatokat” (JJ 1980:85) (például *nem hajt a tatár* ON 1966–664/180, *faire venir l’eau à la bouche* RC-346 {’meghozza a vizet a szájba’, vagyis ’összefut tőle a nyál a szájban’}). Ideiglenesen elfogadva Juhász József meghatározását – tehát azzal, hogy később kiegészítjük –, FE-nek tekintendők a „lexikális építőanyagok és szerkezeti formájuk tekintetében állandósult szókapcsolatok, illetőleg kiegészítendő vagy kiegészítésre nem szoruló – teljes – mondatok, amelyeknek a jelentése is állandósult egység formájában áll előttünk” (JJ 1980:85).

Önkényesen el lehet tekinteni a többtagú szaknyelvi megnevezésektől (mint Juhász József in JJ 1980:85). Például az „olaszliliom” nem valamely olaszországi liliomot jelent, mint ahogy francia megfelelője, az „iris de Florence” [’firenzei irisz’] sem az e városban található nőszirmot; ugyanis integrálódott szemantikájú szintagmát használunk e virág bizonyos változatának, ez esetben az „Iris Florentiná”-nak a jelölésére. Elméletileg e többtagú szaknyelvi megnevezéseknek a frazeológia részét kellene képezniük; a meghatározás gépies tiszteletben tartása azonban kevésbé homogén kategóriát teremtené. Úgy célszerű tehát elfogadni a fenti meghatározást, hogy kizárjuk az ilyen szakkifejezéseket. Megjegyezzük, hogy mások (mint Bárdosi Vilmos in BV:71–72) könnyen beillesztik a szakkifejezéseket a frazeológiai rendszerbe.

Juhász József meghatározása: a „lexikális építőanyagok és szerkezeti formájuk tekintetében állandósult szókapcsolatok” (JJ 1980:85) helyett Georges Misri hosszabb, de pontosabb megfogalmazását javasoljuk: „minden, mondatrészt vagy teljes mondatot képező nyelvi sor, amelyet szintagmatikus és paradigmikus tengelyének többé-kevésbé jelentős rögzítése, vagyis a részleges bővítés lehetetlensége vagy e lehetőségek majdnem teljes kizárása, valamint lexikális és/vagy nyelvtani oppozícióik teljes vagy részleges semlegesítése jellemez” (GM:1.210).

Megjegyezzük, hogy valamely kifejezés idiomatikus jellegének nem ismerése akadályozza a kommunikációt, mint ahogy azt François Truffaut egyik filmjének a címe is mutatja. A *Les Quatre Cents Coups* magyar fordítása: „Négyszáz csapás” a film

tartalmát tekintve egyszerűen érthetetlen. Magyar címnek javasoljuk: *Komisz kölykök* (mivel nem ajánlhatjuk a *Vásott kölykök* címet, amely talán jobb volna, de „lefoglalták” Jean Cocteau *Les Enfants terribles* c. művének magyar fordításakor).

Hasonlóképpen az állandósult jelleg, azaz a morfoszintaktikai állandóság figyelmen kívül hagyása olyan formák megalkotásához vezet, amelyek már nem képeznek FE-t. „Kihúzd a gyufámat!”: a hibás kifejezés egy nyolcéves gyerek szájából származik, a szerző gyűjtötte. Azt jelzi, hogy a nem gnomikus frazeológiai egység (NGFE) bizonyos mértékben ragozható (a „kihúz” ige ragozását nem korlátozza mód, idő, személy vagy szám); ezzel szemben elegendő egy tiltott birtokos személyrag, hogy a szöveget megfossza állandósult jellegétől (a „gyufát” szó kizárja a birtokos ragot, valamint általában a határozott névelő és a tárgyrag kivételével minden más elemet). Az állandósulás önkéntelen feloldása tapasztalható az idegen anyanyelvűeknél és a beszédhibában szenvedőknél is (GM:2.414). Egyúttal a humor nyelvi kifejezésére is szolgál.

A frazeológiába tartozó elemeket a szakirodalomban szereplő számos szinonima egyikének használata helyett azért nevezzük inkább „FE”-nek, hogy a lehető legtágabb értelmű kifejezés álljon rendelkezésünkre (BV:14).

A frazeológián belül az alábbi csoportosítás tűnik célszerűnek:

| FE | közmondások | | GE |
|----|-------------|------|----|
| | NKFE | NKGE | |
| | | NGFE | |

FE: frazeológiai egység, meghatározása e fejezetben

NKFE: nem közmondás jellegű frazeológiai egység, azaz a FE-k a közmondások nélkül

NKGE: nem közmondás jellegű gnomikus egység, azaz az összes szentenciaszerű megnyilatkozás (hagyományosan aforizmának, jelmondatnak, bölcs mondásnak, velős mondásnak, stb. nevezett egység), amelyet célszerű elkülöníteni a közmondásoktól, a két kategóriát összekötő közös vonások ellenére (3.)

GE: gnomikus egység, az NKGE-k és a közmondások együttesen

NGFE: az FE-k a GE-k nélkül; az NGFE-ken belül mellőzzük a különböző csoportokat. Az elért eredmények (JJ 1979, GM, BV:55-92) ellenére még sok a tennivaló az NGFE-k osztályozása terén, ezt jól jelzi a kevésbé egységes terminológia.

A frazeológiát, amelybe a közmondások tartoznak, hosszú ideig a lexikológia részének tekintették. Ezt a kevésbé szerencsés tendenciát jelzi Charles Bally eljárása. Az állandó szókapcsolatokat tanulmányozva, szinonim szavakat keresett és gyakran nem talált: vagy azért, mert ezek az FE-k szemantikailag túlságosan összetettek voltak (mint például *eltelt, mint mula fuszulykával*, a szerző gyűjtése {„mula” nyelvjárási változata a „mulya” szónak} és *bain de foule* RC-55 {’fürdő a tömegben’, azaz ’a tömeg közé vegyül’}), vagy pedig mivel mondatértékük van (mint például *Zsindely van a háztetőn!* ON 1966–735/46 és *Mon oeil!* RC-652 {’A szemem!’ vagyis ’Hiszi a piszi!’}) és eleve nem lehet szinonimájuk (JJ 1980:79). Ahelyett, hogy megpróbálnánk beilleszteni vala-

melyik kategóriába, elégedjünk meg annak megállapításával, hogy a frazeológia különálló terület a nyelvészetben.

A továbbiakban figyelmen kívül hagyjuk az NKGE-ket: ugyanannyira különböznek az NKFE-ktől, mint a közmondások és nem képezik tanulmányunk tárgyát.

Az NGFE-k úgy viszonyulnak a közmondásokhoz, mint a szavak a mondatokhoz. Pontosabban: a közmondásnak mondataalakja és mondatértéke van. Az NGFE-nek általában nincs mondataalakja; de még akkor is, ha mondataalakban jelenik meg, mindig (vagy majdnem mindig) lexéma- vagy szintagmaértéke van. A szabály erősítése céljából íme két kivétel, ahol a FE-nek, bár nem gnomikus, mondataalakja és mondatértéke van: *Hosszabb a péntek, mint a szombat* ['vkinek a szoknyája alól kilátszik az alsószoknyája'] ON 1966–551/396 és *Le tort tue* RC-887 ['az igazságtalanság öl', azaz egy „tort”-ra végződő mondat toldaléka].

Íme egy újabb meghatározásrészlet, amelynek célja az előző fenntartását eloszlatni: az NGFE-re vonatkozóan általában nem tehető fel az „*igaz vagy hamis*” kérdés, míg a közmondásokkal kapcsolatban igen. Ha valaki például ezt a közmondást alkalmazza: *Ruha teszi az embert* P 1987–483, beszélgetőtársa visszavághat neki azzal, hogy *Nem a ruha teszi az embert* P 1987–484. De például *avoir une peur bleue* RC-713 ['kék félelme van', vagyis 'nagyon fél'] önmagában nincs eleve ellentétben az *être gai comme un pinson* RC-728 szóláshasonlattal ['víg, mint a pintyőke', vagyis 'madarat lehetne fogatni vele']. Még pontosabban: egy NGFE használata legfeljebb azt a kérdést veti fel, hogy az NGFE megfelel-e a helyzetnek. De ha megfelel, már nem tehető fel a kérdés, hogy az NGFE maga igaz-e. Mint ahogy Jean Cauvin megjegyzi, a közmondás alkalmat adhat a beszélőtárs megkérdőjelezésére (ilyenféleképpen: „*Et toi donc?*” {'Hát te?'})) (JC 1980:1.31).

Átvéve Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*) és Juhász József (JJ 1980:91) gondolatát, akik kijelentik, hogy a hagyományos jelentésű vagy szintaxisú egységek, vagyis az FE-k, a „nyelv” részét képezik, míg a nem frazeológiai, vagyis spontán egységek a „beszéd” elemei, azt mondhatjuk, hogy az – állandó – közmondás inkább a „nyelv” területéhez tartozik, mint az NGFE (BF). A közmondás az állandósulás magasabb fokát érte el, mint az NGFE, tehát az a meghatározás, amelyet Georges Misri ad az állandósulásról (fentebb GM:1.210) alkalmas a teljesen állandósult közmondások és a részben állandósult NGFE-k megkülönböztetésére is.

Mindezt azért volt szükséges elmondani, mert az NGFE-ket és a közmondásokat gyakran nehéz gépiesen megkülönböztetni egymástól azon egyszerű oknál fogva, hogy egyező vagy hasonló formájuk lehet.

A magyarban vannak alakilag azonos közmondások és NGFE-k, mint *kibújjik a szög a zsákból* ['kitűnik az igazi, de rejtett szándék'] és *Kibújjik a szög a zsákból* ['az ember igazi természete mindig kiderül'] ON 1966–618/328; *előbb jön a dínomdánom, azután a szánombánom* ['ezt az élvezetet hosszú megbánás követi'] és *Előbb jön a dínomdánom, azután a szánombánom* ['a túlzott örömet bánat szokta követni'] ON 1966–142/142; *könnyű Katót táncba vinni* ['akarja, de úgy tesz, mintha nem akarná'] és *Könnyű Katót táncba vinni* ['könnyű vkit rábeszélni vmire, amit maga is szeretne'] ON 1966–340/465. E jelenségre nem találtunk példát a franciában.

Ott csak az fordul elő, hogy elég az NGFE elé helyezni az „Il faut” [‘kell’] vagy „Il ne faut pas” [‘nem kell, nem szabad’] kifejezést, és máris közmondás válik belőle, például *battre le fer quand il est chaud* RC-415 [‘akkor üti a vasat, amikor meleg’] és *Il faut battre le fer quand il est chaud* RC-415 [‘akkor kell ütni a vasat, amikor meleg’], valamint *mettre la charrue avant les boeufs* RC-176 [‘az ekét az ökrök elé teszi’, vagyis ‘a végén kezdi a dolgot’] és *Il ne faut pas mettre la charrue avant les boeufs* MPS-47/459 [‘nem szabad az ekét az ökrök elé tenni’, vagyis ‘nem szabad a végén kezdeni dolgokat’].

A két (rokon, sőt formájában néhol azonos) fogalomhoz szétválasztása után meg kell jegyezni, hogy megfigyelhető egy bizonyos fluktuáció. Ezt a deriváció biztosítja. A közmondás NGFE-vé válhat: *Meghalt Mátyás király, oda az igazság* [‘nincs remény, nem szolgáltatnak igazságot’] és *meghalt Mátyás király, oda az igazság* [‘nincs hol igazságtételt követelni’] ON 1966–470/496 és *Fier n’a que perdre* MM-207 [‘a büszke csak veszíthet’]. A NGFE is válhat közmondássá: *fenn az ernityő, nincsen kas* KM-149 [‘mímeli a gazdagságot, pedig szegény’] és *Fenn az ernityő, nincsen kas* VI-412 [‘nincs értelme mímelni a gazdagot, ha szegények vagyunk’].

Úgy tűnik, egyes nyelvekben, mint a japánban, a közmondások és az NGFE-k szétválasztása még nehezebb (ADe:2).

3. Ritmus, norma, kép

Francis Rodegem (FR:128–134), Jean Cauvin (JC 1981:80 és JC 1980:1.105–106) és más kutatók inkább a formális megközelítés felé hajlanak a közmondás meghatározásában.

Francis Rodegem az általa „ritmus”-nak, „szemantiká”-nak és „normá”-nak nevezett ismérvek alapján osztályozza a „kanonikus formákat”.

Szerinte a „ritmus” a „szimmetrikus tömörítés törvényének” hatását juttatja kifejezésre és bináris jelleget tükröz. „Az analogikus társítás vagy transzpozíció törvénye a szentenciát tartalmazó üzenet textuális vagy infratextuális szemantikai tartalmára vonatkozik. [...] A normalizálási törvény az üzenet szövegen kívüli vagy mögöttes tartalmára vonatkozik” (FR:128). Irányító normán értendő „a figyelmeztetés, lebeszélés, tiltás, tanács, kedvezményezés, kötelezés”; a jelző norma „megállapításból, szatirikus leplezésből, összehasonlításból” áll (FR:134).

Íme a táblázata:

| Parémiák | Ritmus | Szemantika | | Norma | | | | |
|------------------------|--------|-----------------------|---------------------|-----------|------------|-------------|----------|-------|
| Elnevezés | | helyzet analógiája | denotatív jelleg | általános | specifikus | korlátozott | irányító | jelző |
| Közmondás | x | x | | x | | | x | x |
| Maxima | x | | x | x | | | x | |
| Aforizma | x | | x | x | | | | x |
| Dicton | x | x | | | x | | x | x |
| Jelszó | x | | x | | x | | x | x |
| Jogi adagium | x | | x | | x | | x | x |
| Közmondás-szerű szólás | | x | | | | x | x | x |
| Apoftegma | x | | | | | x | x | x |
| Jelmondat | x | | x | | | x | x | x |
| Wellerizmus | | | | | | | | |

Ez az osztályozás több megjegyzésre szorul:

1. A közmondásszerű szólásnak a szó tág értelmében van „ritmusa”.
2. Mi a különbség a két szemantikai vonás között?
3. Miért nincs az apoftegmának szemantikai vonása?
4. A norma „általános, specifikus, korlátozott” kategóriákba való felosztása önkényes.
5. A norma „irányító és jelző” kategóriáinak szembeállítása csak a maximára és az apoftegmára érvényesül (de még ezekben az esetekben is kétséges), tehát gyakorlatilag improduktív.
6. „A dicton lehet jelmondat” (LNk:54).
7. „Minden jelmondat jelszó” (LNk:54).
8. Úgy tűnik, a szentenciaszerű közlésekre oly jellemző szimmetria itt az osztályozás fő elvévé vált.
9. A wellerizmus negatív definíciója erősen vitatható.
10. Összefoglalva: a „ritmus, szemantika, norma” mint osztályozási eszköz kidolgozásra vár.

Jean Cauvin-nek (JC 1981:80) Francis Rodegem tanulmányán (JC 1980:1.105–106) alapuló kategorizálása világosabb és indokoltabb:

| Közlés | Ritmus | Norma | Jelentéskör | Kép |
|-----------------------|--------|-------|----------------|-----|
| Közmondás | + | + | általános | + |
| Maxima | + | + | általános | – |
| Közmondásszerű szólás | – | – | elég általános | + |
| Dicton | + | + | idő, egészség | – |
| Adagium | + | + | jog | – |
| Jelszó | + | + | reklám | – |
| Jelmondat | + | + | család | – |

Ez a táblázat is bizonyos megjegyzésekre szorul (például a közmondásszerű szó-lásnak vannak bináris lexikai és nyelvtani vonásai, tehát „ritmikus”), de kétségtelenül fontos lépést jelent a közmondások külső és belső meghatározása terén.

4. A közmondás mint társadalmi üzenet

Ne ragadjunk le a közlésnél, hanem vizsgáljuk meg szövegszintű működését is: a másik, funkcionális megközelítést jól képviseli Jean Cauvin. A közmondást mint üze-netet vizsgálja (JC 1980:1.22), és mint ilyet egy vízszintesen ábrázolt jeladó-jelnevő társadalmi tengely és egy függőlegesen ábrázolt aktuális helyzet-hagyomány kulturális szemantikai tengely metszéspontjába helyezi. A kommunikáció feltételei meghatározot-tak, például szükség van fizikai közelségre: a közmondást nem lehet kiabálva elmondani. Öt funkciót különböztet meg (JC 1980:1.45–46): kognitív (a valóság megismertetése), kifejező (a vélemény közlése), normatív és nevelő (emlékeztetés a normákra és bizonyos magatartásra való rábírás), diszkurzív (nyomaték adása a mondanivalónak) és végül kulturális (az ugyanazon közösséghez való tartozás jelzése).

„A közmondások kódolt üzenetek” (LB:XVIII), amelyek csupán megfejtve töltik be szerepüket.

A Bulu-Fañ-Betiknél, ahol ugyanazon az elnevezést használják különböző műfa-jokra, a következő értelmű kifejezéssel különböztetik meg a közmondásokat másfajta egységektől: „közmondást mondani valakinek” (LB:XIV), ami jelzi, hogy a közmondás, természeténél fogva, feltételez egy jelnevőt.

A helyzet szükségessége nemcsak elméleti megállapítás, de valóban érzik ezt mind a beszélők – akiknek egyike, egy afrikai törzsfőnök, ezt a következőképpen fogalmazta meg: „Nincs közmondás helyzet nélkül” (RF:27) –, mind a gyűjtők: „Ha azt kérjük egy moszitól, hogy «kapásból» idézzon közmondásokat, ez nem vágyat ébreszt benne, hogy büszkélkedjék tudásával, hanem meglehetősen kellemetlen helyzetbe hozza. Pro-vokatív helyzet híján emlékezete nem fog működni” (DB:29). Vannak azonban ritka kivételek, amikor a közmondások egy adott helyzetben nem az üzenet szerepét töltik be: Kongóban „szülők és nagyszülők tanítják gyermekeiket esténként közmondásokra”

(JR:85), vagy tanító tanítja meg rá őket (JC:1981:13), vagy pedig Afrika más részein verseny tárgyát képezhetik: fel kell mondani őket (RF:34, JC 1980:1.23, BJW 1931:67). Egyébként mindkét esetben (tanulás és játékos ellenőrzés) használatuk csak megerősíti, milyen fontos a közmondásnak mint üzenetnek a társadalomban betöltött szerepe. El-lentétben a többi prózai műfajjal, mint a például a mese, a közmondás általában nem a szórakoztatást szolgálja (KM:260). A társalgás formája, míg más műfajok, mint a találós kérdés, annak tárgyai (JJ 1985). Tudnivaló azonban, hogy az azonos műfajú egységeknek különböző funkciójuk lehet: egyik helyzetben a dal szórakoztat, egy má-sikban üzenetet közvetít (MSS:176 és 183).

A helyzet tehát a közmondás és egyes más műfajok szétválasztásának értékes eleme. A közmondás elhangzása megköveteli egy beszélgetőtárs jelenlétét, míg a dalé nem mindig (KM:260). Az előfordulási helyzet szempontjából léteznek korlátozások a találós kérdés esetében (nem hangzik el temetésen) és a mesénél (amelyet esténként mondanak), de e szempontból a közmondás használata nem korlátozott (DB:40–41). Jogosan merül fel a kérdés: vajon nem lenne e könnyebb a közmondást helyzete alapján (folklórműfajként) meghatározni, mint nyelvi jegyei alapján (5.1–5.4.)

A jeladó-jelnevő viszony is bizonyos korlátozásoknak van alávetve (a nyelvek, vagy pontosabban a kultúrák függvényében): a közlő rangja a hierarchiában nem lehet magasabb, mint beszélgetőtársáé (társadalmi helyzet, kor, stb. szempontjából).

5. Meghatározás a markerek alapján

Miután nem találtunk kielégítő átfogó meghatározást, vizsgáljuk meg a markereket egyenként. Annak jelzéséhez, hogy valamely nyelvi egység közmondás, nem szükségszerű, hogy e markerek (vagy azonosítók, megkülönböztető jegyek) mindegyike jelen legyen. Többségük megléte tehát fakultatív, csupán a „norma” és a „transzkulturális” markereké kötelező, vagyis ezek mindig jelen vannak, de fizikailag általában nem öltenek testet, tehát nem teszik lehetővé a közmondás azonosítását. Szükséges eset a minyanka közmondásoké, amelyeket igen gyakran semmiféle nyilvánvaló marker nem különböztet meg a köznap beszédétől (JC 1980:1.27).

Általában bizonyos „mennyeségű” marker található a közmondásokban, hol ilye-nek, hol olyanok. Vegyünk egy nem magyar, de nem is francia példát: „úgy tűnik, hogy Afrikában a leginkább ritmizált közmondások azok, amelyekben a legkevesebb a kép” (JC 1981:31), tehát a markerek egymással fordított arányban jelennek meg.

Nem tárgyaljuk itt az állandósulást, amely szintén marker, mivel ezt a hatalmas témát más kiválóan kifejtette (GM).

5.1. Fonetikai és prosódiai marker

A fonetikai markerek túlnyomórészt a stilisztika területéhez tartoznak, így erre a tudományágra hárul kimerítő vizsgálatuk. A fonetikai marker több, mint kifejező játék: egyes formái mnemotechnikai eszközként szerepelnek, ami egyúttal tartóssá is teszi az alakot. A memorizálás azért is fontos, mert szóbeli műfajról van szó, és még ha ma a közmondás gyakran írásos formát ölt is, az írás viszonylag nem régen jelent meg a legtöbb közmondást hordozó osztályok körében. Minél csiszoltabb a közmondás, annál kevésbé igényel különleges emlékezőtehetséget.

A memorizálást segítő rövidségnek azonban vannak bizonyos határai: úgy tűnik, hogy ez négy szótag a magyarban: *Szeget szeggel* P 1987-507, és három a franciában: *Qui dort dîne* MPS-82/926 ['aki alszik, vacsorázik']. Nyéki Lajos szótagszám-vizsgálata (LNY 1984:27–28) nem erősíti meg – legalábbis a paremiológia területén – azt az általánosan elterjedt nézetet, hogy a magyar tömörebben fejezi ki magát, mint a francia. Más nyelvek esetében is ugyanezeket a küszöbököt tapasztalhatjuk: a németnél és angolnál három szótag, a latinnál négy: *Zeit is Geld* HB-694/1 ['az idő pénz'], *Money talks* CODP-154/1 ['a pénz beszél'] és *Amor caecus* P 1987–526 ['a szerelem vak'].

A ritmus, az egymást követő hangok időtartama, időértékük viszonyrendszere nem kizárólag zenei jelenség: a természetben mindenütt tapasztalható és fontos eleme a közmondásnak is. Természetesen nem hagyhatók figyelmen kívül a nyelvjárási, a diakronikus és egyéb okok sem, de megállapítható, hogy a ritmus (a szótagok hossza, a szótagok és verslábak minősége) meghatározza bizonyos vonatkozó és határozatlan névmások hosszú és rövid formáinak a rendszeres váltakozását: (a)mikor, (a)hol, (a)ki, (a)mi, (a)milyen, (celui) qui 'aki', (là) où 'ahol'; szinonimákét: akár– bár–, il n'est – il n'y a pas 'nincs', mint a következő közmondásnál (*A) jó pap (is) holtig tanul* ON 1966–542/143, amely felosztható 2+2+2 vagy 4+4 szótagra.

Mint ahogy a zenében és a poétikában, itt is megkülönböztetünk szabályos ritmust, amelynek üteme szimmetrikus:

Szorgalom, gazdagság; henyélés, szegénység ON 1966-650/1173

1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2

Coq chante ou non, viendra le jour MPS-51/523

1 2 1 2 1 2 1 2

['akár énekel a kakas, akár nem, felkel a nap'], és független időértékekből álló szabad ritmust, amely a köznapi beszédhez teszi hasonlónvá, például: *Ne a lábához, hanem a fejéhez menj* ON 1966-418/90 és *La douceur du miel ne console pas de la piquûre de l'abeille* MPS-29/239 ['a méz édessége nem nyújt vigaszt a méh csípésére'].

A ritmusnak sokféle hatása lehet azáltal, hogy még a közhelyes kifejezéseknek is többletértéket kölcsönöz, amely azokat megkülönbözteti a szigorúan vett hétköznapi nyelvhasználatától.

A közmondások igen változatos képet mutatnak a rímek szempontjából. Gyakran egyáltalán nincsen rím. Találkozunk asszonánccal (az utolsó magánhangzók egyezése vagy hasonlósága) és konszonanciával (az utolsó mássalhangzók egyezése vagy hasonlósága). Gyakori az alliteráció (a kezdő mássalhangzók egyezése), mint például *Bagoly is bíró barlangjában* ON 1966-64/79 és *Moineau en main vaut mieux que pigeon qui vole* JG-303 ['jobb egy veréb a kézben, mint egy repülő galamb'].

Az eufóniát többek között a paronomázia biztosítja, vagyis a hasonló hangalakú szavak közelítése, mint például ezekben a közmondásokban: *Várt lány várat nyer* ON 1966-423/207 és *Qui s'excuse, s'accuse* RC-399 ['aki mentegetőzik, az vádolja magát']. Mégsem szabad túlságosan nagy fontosságot tulajdonítani a paronomáziának: O. Nagy Gábor kimutatja, hogy a *Hosszabb a péntek, mint a szombat* ON 1966-551/396 ['valakinek a szoknyája alól kilátszik az alsószoknyája'] létét átvételnek köszönheti (e NGFE szó szerinti megfelelője létezik a szlovák, lengyel, orosz és cseh nyelvben), nem pedig

a „péntek” és a „pendely”, valamint a „szombat” és a „szoknya” hasonló hangzásának (ON 1979:387–390).

Egyes szerzők azt állítják, hogy a beszélő változtatja intonációját, amikor közmondást mond (AJG:309, idézi CB:309 és EE:11.395; FR:122). Mások vitatják ennek a megállapításnak a megalapozottságát (JC 1981:7). Nem tudunk állást foglalni, mivel egyetlen nyelv esetében sem ismerünk fonetikai elemzésekből származó tudományos eredményt. Megfigyelésre alapozott tapasztalatunk nem látszik igazolni az intonáció változásának tézisének sem a magyarban, sem a franciában. A laboratóriumi vizsgálat feltétlenül szükséges és ígéretes: dallami marker, vagyis sajátos (a fenti stilisztikai elemektől különböző) fonetikai marker létezése igen tanulságos lenne. A zenei (többek közt ritmikai) vonások, mivel a leghosszabb ideig őrződnek meg, olyan ismeretekhez juttathatnak bennünket, amelyek más eszközzel nem szerezhetők meg – éppúgy, mint a finn és a magyar nyelvnek még a XX. század végén is észlelhető hasonló hangzása a nem nyelvész számára az egyetlen hozzáférhető jele a két nyelv között valóban fennálló rokonságnak.

5.2. Nyelvtani (morfoszintaktikai) marker

Jellemzőek a közmondásra bizonyos fordulatok, bizonyos formulák (amelyek szintén mnemotechnikai eszközök). Íme néhány magyar példa (nem jelezzük azokat a gyakori eseteket, amikor az igei szintagmák helyettesíthetők állítmányi szerepet betöltő névszói szintagmákkal):

– „névszói szintagma (+ nem) + igei szintagma”, például *A munka nemesít* ON 1966-486/951;

– „(A)ki + igei szintagma + igei szintagma”, például *Aki keres, talál* ON 1966-353/796;

– „Amilyen + névszói szintagma + olyan + névszói szintagma”, például *Amilyen a kérdés, olyan a felelet* ON 1966-351/747;

– „Addig + igei szintagma + névszói szintagma mint alany (+ bővítmény) + amíg (+ névszói szintagma mint alany) + igei szintagma”, például *Addig jár a korsó a kútra, míg el nem törik* ON 1966-382/1589;

– „Jobb + főnévi igenév [névszói szintagma] + mint + főnévi igenév [névszói szintagma], például *Jobb félni, mint megijedni* ON 1966-208/559;

– „(Nem) mind + igei szintagma + aki [ami] + igei szintagma”, például *Nem mind arany, ami fénylik* ON 1966-51/570;

– „Könnyű + bővítmény + igei szintagma”, például *Könnyű hibát keresni* ON 1966-283/700.

Ugyanez a jelenség megtalálható a franciában is:

– „Il y a 'van' [Il n'y a pas 'nincs'] + névszói szintagma ..., például *Il y a plus d'un âne à la foire qui s'appelle Martin* MPS-42/383 ['a vásáron sok szamarat hívnak Martin-nek'] és *Il n'y a pas de fumée sans feu* MPS-17/101 ['nincsen füst tűz nélkül'];

– „Tel 'olyan' + igei szintagma (+ bővítmény) + qui 'aki' + igei szintagma (+ bővítmény)”, amelynek modern változata: „(Celui) qui '(az) aki' + igei szintagma (+ bővítmény) + igei szintagma (+ bővítmény)”, például *Tel vient de Rome, Qui ne vaut mieux qu'en y allant* GH-323 ['jön Rómából olyan, aki nem ér többet, mint amikor

odament’] és *Qui veut la fin veut les moyens* MPS-130/1590 [‘aki a célt akarja, az eszközöket is akarja’];

– „Tel ‘amilyen’ + névszói szintagma + tel ‘olyan’ + névszói szintagma”, például *Tel maître, tel valet* MPS-138/1708 [‘amilyen a gazda, olyan a szolga’];

– „Tant ‘addig’ + igei szintagma + névszói szintagma mint alany (+ bővítmény) + que ‘amíg’ + névszói szintagma mint alany + igei szintagma”, például *Tant va la cruche à l’eau qu’à la fin elle se brise* MPS-89/1049 [‘addig jár a korsó a kútra, amíg végül el nem törik’] (François Villon: *Közmondások balladája*, 1463 előtt, ahol majd minden közmondás ezt a mintát követi);

– „Il n’est ‘nincs’ + névszói szintagma + que ‘csak’ + bővítmény”, mint *Il n’est ombre que d’étendard* MPS-155/1945 [‘nincs árnyék csak zászlótól’] (François Villon: *Kiforgatott igazságok balladája*, 1463 előtt, ahol ilyen minden mondat szerkezete);

– „Mieux vaut [Il vaut mieux] ‘jobb’ + főnévi igenév [névszói szintagma] + que ‘mint’ + főnévi igenév [névszói szintagma]”, például *Mieux vaut terre gâtée que terre perdue* MPS-34/273 [‘jobb a tönkretett föld, mint az elveszett föld’] és *Il vaut mieux laisser son enfant morveux que de lui arracher le nez* MPS-79/908 [‘jobb a gyermeket taknyosan hagyni, mint az orrát letépni’];

– „Elöljárószó + névszói szintagma + névszói szintagma”, például *A femme avare, galant escroc* MPS-78/888 [‘fösvény asszonynak szélhámós udvarló’];

– „Li plus ‘a leg-’ + melléknév (+ többes számú főnév) (+ sont ‘vannak’) + en ‘-ban’ + helynév”, például *Li plus apert home en France* XIII. század C-74 [‘Franciaországban vannak a legnyíltabb emberek’] (27 példa a XIII. és XIV. századból in C-70–74).

Angolban létezik egy, a közmondásokra valóban jellemző fordulat: „Once a..., always a...” [‘egyszer..., mindig...’].

„A közmondásformulák viszonylag függetlennek tűnnek a képtől és kisebb mértékben az üzenettől” (ADu:46).

Gyakran tapasztalható a névelő és a személyes névmás elhagyása, például *Járt utat a járatlanért el ne hagyj!* 1890 P 1987-590 és *A grand pêcheur échappe anquille* 1495 MPS-29/235 [‘a nagy halásztól megmenekül az angolna’]. Ezt az alábbi két jelenség egyike magyarázza:

– az archaikus forma (főképpen a névelő elhagyása a franciában);

– a szöveg kohéziós erejének formális hiánya: nincs anafóris vagy katafóris utalás (az utalásnak ugyanis a helyzetre kell vonatkoznia, míg a közmondások általános jellegű megállapítást tartalmaznak – 5.6).

Az archaizmusból eredő, a régi francia nyelvre, és így a közmondásokra is jellemző más „szabálytalanságok” is előfordulnak, mint a „bővítmény + ige + alany” szórend, például *De savoir vient avoir* MPS-169/2117 [‘tudásból származik a vagyon’].

Mint ahogy Nyéki Lajos jelzi (LNY 1984:43–44), e jelenségek a magyarban sokkal kevésbé töltik be a közmondási markerek szerepét, mégpedig a magyar nyelv szerkezetéből adódóan: a névelő hiánya, az előzményként szolgáló szó hiánya és a nem kanonikus szórend a nem közmondás jellegű közlésekben is gyakran előfordulnak.

Az alábbiakban megvizsgáljuk a magyar és francia közmondásokban használt igealakokat.

A magyarban a leggyakrabban használt igeidő a jelen, például *Ki mint veti ágyát, úgy alussza álmát* ON 1966-37/157. A ritkábban használt múlt csak kijelentő módban található meg, feltételes módban nem, például *Soha nem láttál bagolynak sólyom fiát* ON 1966-64/82. Úgy tűnik, hogy az évszázadok során a kijelentő mód múlt ideje a kijelentő mód jelen ideje felé tendál (SZÁ:155), például *Mely kutya megharapta, meggyógyul annak szőrével* 1820 ME-484/1 *Kutyaharapást szőrével gyógyítják* 1966 ON 1966-411/2354. A jövő idő még ritkább, mint a múlt; tulajdonképpen jövő idő csak a „lenni” igével található (ADe:18–19), például *Nem lesz a bagolynak sólyom fia* ON 1966-64/82. A tág értelemben vett jövő idő sokkal gyakoribb, mint a „lesz” szintetikus forma és a „fog” segédigével történő körülírás, ha arra gondolunk, hogy bizonyos jelen idejű, de igekötő vagy határozószó segítségével befejezetté tett igék a jövőt fejezik ki, például *Segíts magadon, az Isten is megsegít!* P 1987-257.

Ami a módokat illeti, a kijelentő mód a leggyakoribb: a felszólító mód és a feltételes mód ritkább (SZÁ:154, ADe:19). Például *Ki sokat beszél vagy sokat tud, vagy sokat hazudik* E (idézi ME-58/1), *Ajándék lónak ne nézd a fogát!* ON 1966-38/186 és *Ha ha nem volna, minden szegény gazdag volna* GG-10.

Ami pedig a személyeket illeti, a magyarban a harmadik személy játssza a főszerepet (megjegyzendő, hogy az utóbbi két században az egyes szám második személy gyakran átalakult egyes szám harmadik személlyé) (SZÁ:155) például *Susster maradj(on) a kaptafánál!* P 1987-499.

„Sohasem találtunk egyes szám első személyű alakot önmagában, de találtunk néhány példát, ahol egyes szám második személy kíséretében szerepel:

Ha nem adok, te haragszol, ha meg adok, én is,

„*Mondd meg, ki a barátod, megmondom, ki vagy*” (ADe:22) (az egyes szám első személlyel kapcsolatos korlátozásról az 5.6. pont is). Természetesen az egyetlen eset, amikor a harmadik személy nem szerepelhet, a felszólító mód, amely általában az egyes szám második személyt használja, ritkán a többes szám első személyt (ADe:19), például *Ahol nincs, ott ne keress!* ON 1966-499/268 és *Hétszer nézzünk, egyszer csináljunk* ON 1966-499/264.

A francia közmondásokban is megtalálható a jelen, a múlt és a jövő idő, például *Qui dort dîne* MPS-82/936 [‘aki alszik, vacsorázik’], *Jamais avare ne fut riche* MPS-116/1426 [‘fősvény sohasem volt gazdag’] és *Rira bien qui rira le dernier* MPS-64/689 [‘az fog jól nevetni, aki utoljára fog nevetni’]. Annak magyarázata, hogy a franciában kissé gyakrabban fordul elő a jövő idő, mint a magyarban, és hogy lehetőség van más igékkel használni, mint a létigével, nem a paremiológiában, hanem a két nyelv kontrasztív morfoszintaxisának területén keresendő.

A franciában is a kijelentő mód a leggyakoribb, de találkozni lehet a többi móddal is. Példaképpen: *Les avocats sont des lèche-plats; les procureurs sont des voleurs* MPS-150/1882 [‘az ügyvédek haszonlesők, az ügyészek rablók], *Ôtez un vilain du gilet, il vous y mettra* D-1.538, GG-1569 [‘szedjétek le egy gazembert az akasztófáról, benneteket fog oda tenni’], *Avec un si on mettrait Paris dans sa poche* D-1.5, GG-10 [‘egy ha-val zsebre lehetne vágni Párizst’], és *Ta chemise ne sache pas ta guise* GG-1605 [‘az inged ne tudja szándékod’].

Az ige nyelvtani archaizmusról tanúskodhat: például *Qui s'attend à l'écuelle d'autrui est souvent mal diné* RL-56 ['aki más tányérjára vár, az gyakran éhen marad'], ahol a „dîner” ige szenvedő alakban való használata archaizmus.

Összefoglalva: a magyar és a francia közmondásoknak igen hasonló sajátos jegyeik vannak az igei morfoszintaxis terén: bármely mód, bármely primer igeidő, bármely személy használható, de határozottan elsőbbséget élvez a kijelentő mód, a jelen idő és a harmadik személy. Az igemódok közül tudniillik a kijelentő mód a legáltalánosabb érvényű. Ami a három igeidőt illeti, mindegyiknek lehet időn kívüli (gnomikus) értéke és aorisztosz hiányában mindkét vizsgált nyelvben használatos, de a jelen a „legtágabb”: magában foglalhat múltat és jövőt. Mint ahogy Alain Rey megjegyzi, az ige elhagyása (ami névszói mondathoz vezet) maga is azt fejezi ki, hogy nem konkrét időről van szó (MPS:XII), például *Szeget szeggel* P 1987-507 és *A femme avare, galant escroc* MPS-78/888 ['fősvény asszonyinak szélhámós udvarló']. A személyek közül a harmadik személy a leggyakoribb, mivel az a legtárgyilagosabb. A mód, az idő és a személy tehát a semlegesítés, az általánosítás irányába mutat (5.6.).

Mind magyarban, mind franciában inkább a kijelentő mód és a felszólító mód szinonímiájáról, mint szembenállásáról beszélhetünk. Bár formailag különböznek, ugyanazt a szerepet töltik be. A kettő közötti határ vitatható: hova sorolandók be a „kell”, „il faut” 'kell' szavakat tartalmazó szövegek? A két mód tökéletes szétválasztásának lehetetlen (és szükségtelen) volna teljes összhangban van azzal, hogy a közmondásokban a vélemény és a tanács gyakran egyidejűleg van jelen. Például a felszólító mód egyértelműen megfelel a kijelentő módnak, amikor feltételt fejez ki azokban a közmondásokban, ahol ál-főmondatban alárendelés-értékű, kötőszó nélküli mellérendelés helyettesíti a feltételes alárendelést, például *Fogadd be a tótot, kiver a házból* ME-722/1 és *Chantez à l'âne, il vous fera des pets* MPS-42/381 ['énekeljete a szárnak, fingani fog nektek'].

„A közmondásnak mint leíró (témából és rémából álló) elemnek a minimális szerkezeti meghatározása értelmében elméletileg lehetetlen az egy szóból álló közmondás. E meghatározásnak megfelelően a közmondás legalább két szóból kell hogy álljon” (ADu:51–52). Valóban, a gyakorlat igazolja az elméletet: a magyarban, mint a franciában, olaszban, latinban és angolban az általunk ismert legrövidebb közmondások két szóból állnak, például *Babonaság bolondság* ON 1966-62/42, *Noblesse oblige* MPS-137/1687 ['a nemesség kötelez'], *Traduttori: traditori* FGh-306/289 ['fordítók: árulók'], *Amor caecus* P 1987-526 ['a szerelem vak'], *Money talks* CODP-154/1 ['a pénz beszél].

Ami a másik végletet illeti: a közmondás nagyon hosszú mondat is lehet (például 90 szó az MPS-243/81 I esetében), de az ilyen esetek ritkák. Szemerkényi Ágnes magyar közmondások és NGFE-k igen korlátozott számú mintáját vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy az FE-k 75%-a 4–7 szóból áll (SZÁ:152) és körülbelül 65%-uk egyszerű mondat.

Az összetett mondat formáját öltő közmondások egyik sajátossága az, hogy a mondat lehet elliptikus, vagyis az egyik tagmondat (a főmondat) elmaradhat.

Erre példa a magyar nyelven: *Aki korpa közé keveredik...* ON 1966-382/1580; nyilvánvalóan úgy folytatódik, hogy *...megeszik a disznók*. Két közmondás részbeni egybeesése azonban szükségessé teheti a közmondás teljes szövegének elmondását: *Ki*

sokat beszél, van ideje E (idézi ME-57/2) és Ki sokat beszél, vagy sokat tud, vagy sokat hazudik E (idézi ME-58/1).

Ugyanezt a jelenségét megtaláljuk a francia közmondásokban is: *Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait* MPS-71/792 [‘ha a fiatalok tudnák, ha az öregek képesek lennének’]. A közmondás szövege itt rendszerint véget ér. De folytatni lehetne (... *le monde mieux irait* EP-336 {‘..., jobban menne a világ’} és ...*rien ne se perdrait* MM-293 {‘..., semmi nem veszne el’}), de a kiegészítő elem felesleges. Ezt bizonyítja, hogy a két teljes közmondás értelme nem különbözik lényegesen egymástól, míg a két kiegészítő elem igen. Mivel a feltétel nem teljesíthető, a mondat inkább felkiáltásnak vagy költői kérdésnek felel meg. Másrészt, tekintve közismertségét, elég azt mondani: *Quand le chat n’est pas là...* MPS-53/540 [‘ha nincs itt a macska...’], hogy mindenki az egyetlen lehetséges folytatásra gondoljon (... *les souris dansent* {‘..., táncolnak az egerek’}).

Egy teljes tagmondat kihagyása egyébként nem ismeretlen jelenség a nem közmondás jellegű kifejezések terén (különösképpen nem az a beszélt nyelvben): *Mint a karikacsapás* ON 1979-256 (például válaszul arra a kérdésre: „És meg tudta csinálni?”) vagy pedig „Quand je vous le disais!” [‘mikor mondtam nektek!’] (hiányzik: „J’avais raison...” [‘igazam volt...’]).

5.3. Szemantikai marker és „képi” marker

E pontnak kettős címe van, mert a közmondások denotátumához gyakran stilisztikai elemek társulnak (vagy ilyenek mögé rejtőzik). Azonban a stilisztikai jelenségek (allegória, antitézis, eufemizmus, hasonlat, hiperbola, ironia, költői kérdés, metafora, paradoxon, párhuzam, szinekdoché, stb.) elemzése nem képezi e tanulmány tárgyát. Egyeseket egyébként már érintettünk (rím 5.1.; ritmus 3. és 5.1.). A többiek közül itt csak a legfontosabbakat említjük meg.

A rövidség, a közmondások oly sokat emlegetett tömör formája valójában stilisztikai marker; néha önmagában jelenik meg, más markerek nélkül, máskor pedig kiegészítő markerek kísérik. (A kihagyásra, valamint a névelők és személyes névmások elhagyására, amelyek szintén elősegítik a rövidséget, 5.2.).

A paralelizmus jellemző a közmondásokra (éppúgy, mint általában a népköltészetre), akár a héberről (Ótestamentum) vagy a sumérről (ERE:10.413), akár a magyarról (*Ki mint veti ágyát, úgy alussza álmát* ON 1966-37/157) vagy a franciáról (*Les avocats sont des lèche-plats; les procureurs sont des voleurs* MPS-150/1882 {‘az ügyvédek haszonlesők; az ügyészek rablók’}) legyen szó.

A kép olyan mélyen gyökerezik a közmondásokban, hogy megmarad akkor is, ha érthetatlenné válik; jellemző arra a közösségre, amely használja (SzI).

A kép érthetatlenné válik például ebben a közmondásban: *Közös lónak túros a háta* ON 1966-442/754, amikor a következőképpen változik meg: *Közös lónak túros a háta* (a szerző gyűjtése). A magyar közmondás megőrzi az értelmét, tehát megmarad a *L’âne du commun est toujours le plus mal bâti* EP-194 [‘mindig a közös szamarat nyergelik fel a legrosszabbul’] megfelelőjének, de megváltozik egy elem: a régies „túros” ’kisebesegett’ szó helyébe a rokon hangzású „túrós” szó kerül, anélkül, hogy az érintené a FE használatát.

A metafora jelentőségét, a formáét meghaladó jelentőségét jól jelzi a következő közmondás: *Ce qui vient de la flute (s'en) retourne au tambour* LRL-2.103, GK-319 [‘ami a fuvolából ered, elvész a dob révén’], amelynek változata: *Ce qui vient du tambour s'en retourne à la flûte* GK-319 [‘ami a dobból ered, a fuvola által vesz el’]. A permutáció itt semmit sem változtat a mondat értelmén (GK:319), ám ez nem állna valamilyen közmondás jellegű egység esetén.

Nem egyszerűen játék, hogy a közmondás irrelevánsnak tűnik (mert másról szól), hogy látszólag ártatlan formában nyilvánul meg (RF:30): e szerénység elősegíti a (gyakran többé-kevésbé parancsoló jellegű) üzenet tapintatos módon való továbbítását.

Mint ahogy Matti Kuusi (idézi ADu:46) és Bárdosi Vilmos (BV:223–224) megjegyzi, az alkalmazott kép nincs mindig közvetlen kapcsolatban a továbbítandó üzenettel, vagyis a közmondások egy vagy több nyelvben megfelelhetnek egymásnak (ugyanazt az üzenetet tartalmazzák), jóllehet különböző képeket használnak; ugyanígy azonos kép alkalmazása nem jár szükségszerűen ugyanazzal az üzenettel.

A metafora jelentőségét mutatja, hogy bizonyos „közmondásterveztek állítólag diagnosztikai eszközül szolgálnak az esetleges szkizofrének azonosítására. A tesztek azon a feltételezésen alapulnak, hogy a szkizofrének a metaforikus közmondásokat csak szó szerint képesek értelmezni, nem pedig mint metaforákat” (ADu:44). Tekintettel arra, hogy a szellemi zavartság egyik alapja az elvont gondolkodásra való képtelenség, ezt a közmondások teszt formájában 95%-os biztonsággal képesek mérni (NCA:219). Hála úgyszintén a metaforáknak, a közmondások felhasználhatók az intelligenciának a mérésére (mások szerint, inkább a társadalmi környezetre és az iskolázottság fokára utalnak), az ontogenetikai fejlettség megállapítására, és megvitatásuk terápia részét képezheti (GZÉ:15–22). A hasonló értelmű közmondások kiválasztása, mint teszt, valamely nyelv megértésének a fokát jelezheti (KM:261).

Az ilyen kifejezések megértése feltétele annak, hogy valaki teljes joggal a társadalomhoz tartozzék: „attól, aki nem értette meg a közmondást, a maori kifejezésmód színe-javát, azt kérdezik: *kwaelewa shimaore?* «Nem értesz maoriul?» (SB:173).

A közmondás általában más dologra irányul, például *Az ujjunk sem egyforma* ON 1966-697/37, *Il faut se méfier même d'une belette morte* MPS-20/121 [‘még egy halott menyéttől is tartani kell’]. Éppen a bújócskajáték miatt ismerték fel igen későn, hogy a közmondás a művészet és a gondolkodás külön formája: elrejtőzik, álruhába öltözik. Normálisnak tűnik, pedig „szupranormális”.

Szerény, csak ritkán árulja el magát: *A fának sem jó magában* ON 1966-189/54, *Fa is szép, ha felöltöztetik* ON 1966-190/73, *Etiam parietes arcanorum soli conscii timebantur* P 1987-139 [‘félteni kell még azoktól a falaktól is, amelyek egyedül ismerik a titkokat’].

Gyakran ez az átvitel nincs kifejezve: *All good Indians are three feet under the ground* WM-102 [‘minden jó indián három láb mélyen a föld alatt van’] nyilvánvalóan nem azt jelenti, hogy ‘minden jó indián halott’, hanem ‘csak a halott indiánok jók’. Egy kis „ártatlan” játékkal a „jó” és a „halott” szavak helyet cserélnek. Első látásra megtehetik, mert a létige egyenlőségjelként szolgál és az egyenlőség szimmetrikus; de valójában a matematikában is az egyenlet teljes tagjai cserélődnek fel és nem a tagok egy része. Esetünkben az „indián” az egyenlőségjel bal oldalán marad és jelzőt cserél:

így a mondat értelme is módosul. Ennek a közmondásnak: *Chat échaudé craint l'eau froide* RC-180 [‘leforrázott macska fél a hideg víztől’] nem a macska – hideg víz viszony a tárgya, hanem macska – forró víz, de hiperbolát alkalmaz. Magyarázatot a „mème” ’is’ szó adhatna, amely a „l’eau” ’a víz’ elé lenne illesztendő. Horst és Annelies Beyer szerint „*Kalte Hände, warme Liebe*” HB-246/2 [‘hideg kezek, forró szerelem’] arra utal, hogy „a kor nem véd meg a szerelemtől” (HB:246/2), tehát a jelentése: ’még az öregek is szerelmesek lesznek’.

5.4. Lexikai marker

Ha a paremiológia nem is tartozik (többé) a lexikológiába (2.), érdemes elemezni a közmondások szókincsét.

Azt mondhatnók: az a sajátossága, hogy nincs semmi sajátossága. A maga szokványos szavaival az átlagos nyelv szintet képviseli. Valóban nem terjeszkedik „felfelé”: a közmondásokban nem találunk a tudományos szakszókincsből származó szavakat. Viszont lefelé nincsenek határok: a közmondások nem mentesek szkatológiai kifejezésektől, „ez egyébként megtalálható minden népi irodalomban és minden korszakban” (DR:18).

Másrészt, ha nincs is neologizmus, ha „a közmondások szókincsének jelentős része stilisztikailag semleges...” (TLA:68) is, az archaizmus érezhetően jelen van. De „nagy különbségek mutatkoznak a stilisztikailag színezett szókincs alkalmazásában: például a régies szavak a magyar közmondások stilisztikailag jelölt szókincsének 44%-át adják, míg az orosz közmondások ugyanilyen szókincsének csupán 5%-át” (TLA:69).

Mindeme jellemzők (és az esetleg fellelhető nyelvjárási vonások) abban lelik magyarázatukat, hogy a közmondások a tömegek körében élnek.

A szókincs-normától való legfőbb eltérés tehát az archaizmus. Sok példát találunk erre a magyarban és a franciában, például *A házhéjára hágott ludat többen csodálják, hogysem az odahágott tyúkot* 1604 ME-324/1 és *Ce n'est honte de choir mais de trop gésir* XIII. század MPS-66/718 [‘nem az a szégyen, ha leesik az ember, hanem ha sokat marad fekve’].

A szókincs tehát segíthet a közmondás történetének feltárásában (például a mult – beaucoup esetében, GH:12).

A közmondások szókincsé alkalmas alapos vizsgálatra, mert a lexémák „a metaforák hordozói”, ahogy François Suzzoni megállapítja (MPS:5).

A lexikális archaizmus funkcióját az 5.6. pont alatt vizsgáljuk.

5.5. Közmondásképző

A továbbiakban „közmondásképzőnek” nevezzük azt a lexikálisan megnyilvánuló, a közmondáshoz járuló nyelvi egységet, amelynek szerepe egy közlés közmondásjellegének nyomatékos hangsúlyozása. Háromfajta közmondásképzőt különböztetünk meg: a „közmondásprefixumot”, azaz a közmondást bevezető formulát, a „közmondásinfixumot”, a közmondás belsejében található markert és a közmondás után álló „közmondássuffixumot”.

Nézzük meg először a közmondásprefixumot!

„Meg kell jegyeznem, hogy több, XII. és XIII. századbeli versben a következő, Chrestien de Troyes által használt formulával találkoztam: *Li vilains dit en son respit*,

stb. [‘a paraszt azt mondja közmondásában’]. Ez azt a gondolatot ébreszti bennem, hogy a legrégebb francia közmondások ebben, a középkorban oly ismert darabban találhatók, amelynek címe: *Proverbes au Villain*” AO (idézi LRL:1.XLIX). Bennünket itt nem az egyébként kevésbé megalapozott következtetés érdekel, hanem a formula előfordulása.

Si le dicton dit vrai, Méchante femme s’épouse en mai MPS-210/346 [‘ha a mondás igazat mond, rossz asszonyt vesznek el májusban’].

Ab impiis egredietur impietas [‘a gonoszoktól ered a gonoszság’] szavakat közmondásprefixum előzi meg: *Sicut et in proverbio antiquo dicitur* [‘ahogy ezt a régi közmondás is mondja’] Vulgata I, Sámuel 24,14.

Hasonlóképpen az *Alius est qui seminat, et alius est qui metit* [‘más az, aki vet, és más az, aki arat’] szavakat megelőzi: *In hoc enim est verbum verum: quia* [‘valóban, a közmondás igaz, mert’] Vulgata, János 4,37.

Vult filia matris amictum [‘a lány anyja ruháját akarja’] szavakat megelőzi: *Ut vetus est dictum* [‘mint ahogy a régi közmondás tartja’] D-2.645.

Németben *Daz gwârest spruchwort daz ist daz* [‘a legigazabb közmondás, az ez’] áll ezelőtt: *Einiger vatter füret bas syben kinder durch einn gatter, dann siben kinder einen vatter* [‘egy apa könnyebben átvezet hét gyermeket egy kerítésen, mint hét gyermek egy apát’] D-1.373.

Angolban szintén megtalálható: „An old proverb says” CODP-186/2 [‘egy régi közmondás azt mondja’].

A krétai közmondásokat is gyakran az alábbi formula vezeti be: „az öregek azt mondták, hogy [...]” (NGC:174).

Ami a bulu közmondásokat illeti, „a beszélő azokat gyakran az alábbi kifejezések egyikével vezeti be:

[...] Apáink azt szokták volt mondani:

[...] A bulu nép az alábbi közmondást szokta mondani:

[...] E kifejezések azt a felfogást tükrözik, hogy a közmondások nem egyetlen személy, hanem a közösség művei” (LB:XVIII).

A moszi nyelvben szintén megtalálható az ilyenfajta gyakori, de nem kötelező bevezető formula: „Azt mondják, hogy”, „A moszik közmondása szerint”, „A régiek azt mondják, hogy” (DB:178–179).

Ritkán, de előfordul, hogy a közmondásképző a közmondás belsejében található, mint ebben az esetben: *Un tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux tu l’auras* La Fontaine: *Fables* V, 3 [‘égy fogd, azt mondják, többet ér, mint két majd megkapod’].

Ugyanez a jelenség fellelhető a latinban is: *Noli (ut vulgare proverbium est) equidentes inspicere donati* Szent Jeromos magyarázata Pál apostolnak az efézusbeliékhöz írt leveleihez (idézi BSt:1182) [‘nem szabad, mint ahogy az ismert közmondás tartja, ajándék lónak nézni a fogát’].

A krétai közmondások gyakran tartalmazzák a „lé” alakot (a görög köznyelvben „léei”) ‘azt mondja’, amely a közvetett beszéd jelzésére szolgál; e szó szerepelhet a közmondásban, az alany után közbeékelve, és a ki nem fejezett alanyra, „a közmondásra”-ra vonatkozik (NGC:175).

Úgy tűnik, ezek a közmondásokba belefoglalt (közbevetett vagy hasonlító) tagmondatok képezik az egyetlen kivételt a közmondásokra oly jellemző állandósulás alól.

Végezetül lássuk a közmondássuffixumot.

Ne t'attends qu'à toi seul ['ne számíts csak magadra'] kiegészül a következő tagmondatral: *c'est un commun proverbe* ['ez közismert közmondás'] La Fontaine: *Fables* IV, 22.

A living dog is better than a dead lion ['egy élő kutya jobb, mint egy halott oroszlán'] után ez következik: *as the saying is* ['mint ahogy a mondás tartja'] CODP-136/2.

A krétai közmondásokat igen gyakran követi egy ilyenfajta befejezés: „[...] mint ahogy a régiek mondják” (NGC:175).

Nemcsak azért nem vonunk le semmiféle következtetést a közmondásképzők kérdésében, mivel kevés példa áll rendelkezésünkre, hanem főképpen azért, mert vizsgálódásaink a közmondások terén mintegy *in vitro* jellegűek: a vizsgált egységek javarészt gyűjteményekből származnak és nem az alkalmazási helyzetből. Ritka az olyan forrás, amely szerepelteti a szöveggörnyezetet: csupán néhány gyűjtemény és egyes tanulmányok. Mégis megállapítható a képző léte, legalábbis néhány nyelvben. Másokban (mint a magyarban), az előfordulás hiánya nyilvánvalóan nem bizonyíték arra, hogy a képző nem létezik, hanem annak tulajdonítható, hogy nem tudtuk feldolgozni az összes nyelvemléket.

5.6. „Norma” marker

Normán értjük az egyezést az általánosan alkalmazott erkölcsi vagy magatartásbeli szabályokkal, melyeket az évszázados vagy évezredes szokás, vagyis a hagyomány szentesít és amelyek a társadalom működését jellemzik.

Ahhoz, hogy a közmondás helytálló ítéletet tudjon mondani (márpedig ez számos közmondás sajátja), szükséges, hogy a beszélő és beszélgetőtársai ugyanazzal a kulturális viszonyítási ponttal rendelkezzenek; a viszonyítási pont egyezésén alapszik a magyar „közmondásos” melléknév (köznap, nem pedig szó szerinti értelmében) és francia megfelelője, „proverbial”: azt húzzák alá, hogy a közmondást mindenki ismeri és elfogadja. Ez a közös hivatkozás, ez a közösségi jelleg biztosítja a közmondás tekintélyét.

Ahhoz, hogy a közmondás normatív, vagyis általános legyen, el kell vágni a *hic et nunc*, pontosabban az „itt-én-most” viszonyítástól.

Az „itt” kiiktatásával kapcsolatban megjegyezzük: „Úgy tűnik, sok közmondás így mentesül az alkalmazási helyzet bármilyen felidézésétől; a deiktikus elemek szemantikai kikapcsolását tapasztaljuk, ami simává teszi a közmondást és mintegy öröké válóvá.” (ADe:30) A szerző ezt az állítást számos olyan szimmetrikus közmondással támasztja alá, amelynek két része kereszthivatkozásokat tartalmaz egymást kiegészítő határozószóknak köszönhetően, mint *Ahány ember, annyi természet*.

Az „én” (vagyis az egyes szám első személy) nem jelenik meg, vagy legalábbis nem egymagában (5.2.).

A nyelvtani archaizmus (5.2.) és a lexikai archaizmus (5.4.), valamint az időn kívüli idő (5.2.) megtörik a közmondásoknak a jelennel való közvetlen kapcsolatát. Az archaizmus a múlt felé fordítja a közmondásokat. „Ez növeli értéküket, mert minél

közelebb van valami az ősökhez, annál nagyobb az értéke” (LB:XVII). A közmondás nemcsak archaikus, hanem természeténél fogva „archaizál”.

„A mennyiségmeghatározók használata hozzájárul a közmondások azon céljának eléréséhez, hogy egyetemeset fejezzenek ki. A leggyakrabban alkalmazott mennyiségmeghatározók: «mind», «minden», «mindenki» [...], «mindenütt», «mindnyájunk».” (ADe:40) Ugyanígy a francia közmondásokban sokszor lehet találkozni azzal, amit Georges Misri generikus monémáknak nevez: „qui” ’aki’, „quiconque” ’mindenki, aki’, „tel” ’amilyen, aki’, „on” ’általános alany’, „nul” ’senki’, stb. (GM:2.318). Meg kell említeni, hogy a Nyéki Lajos által vizsgált közmondások, ha nem is jelentenek reprezentatív mintát, „az általánosítás nyelviileg kifejezett jegyeit viselik” (LNy 1983:25).

5.7. „Transzkulturális” marker

Georges B. Milner „a szinte teljes világon való elterjedtségükről” beszél (GBM:53).

„Megjegyzendő azonban, hogy a dél-afrikai busmanoknál és a nílusi népeknél – úgy tűnik – kevés a közmondás vagy egyáltalán nincs [...]” (RF:10–11), de a szerző, Ruth Finnegan tudatában van annak, hogy talán nem gyűjtötték össze azokat. Francis Rodegem megjegyzi: „megfigyelték, hogy a tanzániai wakanongók, ugyanúgy, mint a pigmeusok, nem ismerik a közmondásokat” (FR:130).

Alan Dundes is azt írja, hogy „az észak- és dél-amerikai indiánoknál viszonylag kevés a közmondás” (ADu:51), és Bartlett Jere Whitting ugyanezt állapítja meg Franz Boas-t idézve (BJW 1931:61). John Mark Thompson idézi Alfred L. Kroeber-t és Franz Boas-t, mondván, hogy a közmondások nem egészen egyetemesek, mert gyakorlatilag ismeretlenek az amerikai indiánok: a maják, az inkák és mások körében (JMT:21).

Antropológusok és más szakemberek számos munkája alapján Bartlett Jere Whitting kijelenti, hogy a Csendes-óceán egyes szigeteinek lakói nem ismerik a közmondásokat, és csodálkozik ezen, hiszen tudja, hogy ugyanezen kultúrához tartozó más törzsek közmondásokban gazdagok; bevallja, hogy ennek magyarázatát nem ismeri, ha csaknem az történt, hogy a közmondások elkerülték az idegen megfigyelők figyelmét (BJW 1931:59–62).

James Anderson Kelso visont a közmondásokkal kapcsolatban kijelenti: „nincs olyan beszéd vagy nyelv, amelyben ne találhatók meg” (ERE:10.413).

Azt a közhelyet, mely szerint az amerikai indiánoknak és az eszkimóknak nincsenek közmondásaik, Wolfgang Mieder két érvel cáfolja meg. Mindkettő helytálló:

1. senki nem tudta megmagyarázni e hiány okát;

2. a más anyanyelvűek egészen egyszerűen nem ismerték fel a közmondásokat az indián nyelvekben (WM:99–110).

Transzkulturális volta biztos; egyetemessége valószínű, de gyakorlati okok folytán ezt nem volna könnyű bizonyítani az idő és a tér minden pontjára kiterjedően. Feltételezzük, hogy a közmondásos kifejezőmód – a gondolkodás és a nyelv lényegéből fakadóan – minden emberi közösség sajátja, függetlenül a civilizációja fejlettségi fokától, attól fogva, hogy az egyének társadalomba szerveződtek, amelynek szükségszerűen megvannak a maga szabályai.

A „transzkulturális” marker minden más markertől különbözik. amennyiben nem a közmondás szövegében, hanem a kultúra (kultúrák) szintjén jelentkezik. Ezért tehát nehéz felfedni. Ennek ellenére releváns eleme a nem pusztán nyelvészeti vizsgálódásnak. A közmondás számos meghatározása tartalmaz olyan részt, amely a közmondás jelenségének és az egyes közmondásoknak általános vagy egyetemes vagy multikulturális jellegét jelzi.

Az érdekesség kedvéért hadd álljon itt egy csúcsteljesítmény: Paczolay Gyula a *Nem mind arany, ami fénylik* és a *Tout ce qui brille n'est pas or* [’minden, ami fénylik, nem arany’] közmondások megfelelőjét megtalálta 33 európai élő nyelvben, a földrész minden táján (P 1986-334–360).

6. Egy félresikerült meghatározás: Milner

Greimas „bináris ritmikai szerkezet” és „ellentétes szópárok” fogalmai alapján Georges B. Milner elméletet állított fel a közmondások azonosítására és talán még meghatározására is (GBM:49–70). (Megjegyezzük, hogy Matti Kuusi is felvetette a kérdést, vajon osztályba sorolhatók-e a közmondások a bennük rejlő bináris ellentét segítségével {MK:41}; példáját követte Francis Rodegem {FR:128}).

Íme Milner nézeteinek lényege: míg a metaforák és az idiomatikus kifejezések két vagy három részből állanak, a közmondások négy negyedből tevődnek össze, s ezek két felet alkotnak. Ez utóbbiak közül a második (a vége) megállapítást tartalmaz az elsőre (az elejére) vonatkozóan. A két fél részt + vagy - jellel (előjegyzéssel) látja el, ezek alapján a közmondások négy osztályát állítja fel (++, --, +-, és -+); a négy negyed jelétől függően tizenhat alosztályt különböztet meg. Egyesek sok közmondást tartalmaznak, mások keveset.

Bármily látványos legyen is, e teóriának megvannak a maga hiányosságai, melyeket egyébként igen jól feltárt Alan Dundes (ADu:49–50):

- az osztályozás célja nincs meghatározva;
- nem minden közmondásban van négy negyed, például *Babonaság bolondság* ON 1966-62/42 és *Noblesse oblige* MPS-137/1687 [’a rang kötelez’]; a szerző hiába tesz igen merész kísérletet arra, hogy helyettesítsen egy szerinte sem négy negyedből álló közmondást egy időrendileg korábbi, de tisztán feltételezett formával;
- a + és - jelek kiosztása önkényes; attól függően, hogy milyen értelmezést adunk a közmondásnak, az más és más jelkombinációnak, tehát csoportnak felel meg (például *Rolling stones gather no moss* {’a gördülő kő nem szed fel mohát’} a skótoknál azt fejezi ki, hogyan lehet elkerülni a begyepesedést, de az angoloknál éppen ellenkezőleg, azt, hogy nem szabad túl gyakran helyet változtatni).

Tehát a szükséges fentartásokkal kezeljük ezt az egyszerű, de néhol önkényesen alkalmazott, a kutatók által mégis sokszor idézett meghatározást: egyes esetekben érvényes, más esetekben viszont nem.

7. Kísérlet a szintézisre: Arnaud

Pierre Arnaud egy tanulmányában, amely megérdemli minden paremiológus figyelmét, célul tűzi ki, hogy „megtisztítsa a közmondásokat körülvevő terminológiai terepet, majd megvizsgálja a közmondások bizonyos sajátosságait” (PA:5). Ő is meg-

állapítja, hogy számos kifejezést alkalmaznak a közmondás és/vagy más, hasonló műfajok megjelölésére, majd listát állít fel azokról az egységekről, amelyeket öt kritérium alapján kíván megvizsgálni. „Az e célból megfogalmazott kritériumok meghatározott sorrendben követik egymást, szűrősorként működnek, csak a közmondásokat eresztik át, megállítják a többi közlést” (PA:7).

Az első kritérium a lexikalizáltság. Alkalmazása során azt kéri az informátoroktól, egészítsenek ki csonka szövegeket. Így lehet megállapítani, hogy valóban előre gyártott és a megkérdezettek többsége által ismert elemekről van-e szó, és kiszűrni a nem frazeológiai egységeket és azokat a (frazeológiai vagy nem frazeológiai) egységeket, amelyek nem alkotórészei a mai nyelvnek.

A második kritérium, a szintaktikai önállóság kritériuma, azt jelenti, hogy a vizsgált közlésnek formaváltozás nélkül használhatónak kell lennie összetett mondatban. Kiszűrni tehát annak nagy részét, amit mi NGFE-nek neveztünk (például *prendre ses désirs pour des réalités* 'vágyait realitásnak hiszi').

Az első két pont segítségével tehát megbizonyosodhatunk afelől, hogy a mondás tartalmaz formális állandósultságot (ami, mint ahogy említettük, a közmondások elsőrendű jellemzője, 2. és 5.).

A harmadik számú kritérium a szövegállandóság. E szűrő nem engedi át azokat az egységeket, amelyek csak párbeszédes helyzetekben fordulnak elő. Jelzi tehát az egyetértést és egyet nem értést kifejező formulákat (például „C'est le cas de le dire” 'erre igazán ráillik').

A negyedik kritérium, az általános igazságként való értékelés abból áll, hogy a vizsgált egység elé illesztjük a következő mondatot: „Ez önmagában igaz”. Tehát csak azok az egységek maradnak, amelyek az említett formulával összekapcsolhatók. Ez kizárja az olyan közléseket, mint *La montagne a accouché d'une souris* ['a hegy egeret szült']; e módszer nélkül igen nehéz volna a mondat formájában megjelenő NGFE-ket elkülöníteni (2.)

Végül a szerzőtlenség kritériuma megköveteli, hogy a vizsgált egységnek ne legyen a beszélők által ismert szerzője. Így tehát elkülönülnek az aforizmák (ezeket NKGE-nek neveztük, (2.)), amelyeknek szerzője ismert, és a jelmondatok, amelyekről tudjuk, hogy kollektív szerzőjük van. A többi közmondás.

Elméletének bírálatát Pierre Arnaud maga fogalmazza meg (PA:12–15), és ez ugyanolyan alapos, mint amaz. Megállapítja, hogy egyes közmondások esetében a variánsok a második kritériumba ütköznek, és csak az ösztönös megérzés dönt. A harmadik kritérium nem szűri ki az olyan nem-közmondásokat, mint „Tout ça pour en arriver là!” 'ennyi erőfeszítés után csupán ez az eredmény!'. Nehéz volna kimutatni a negyedik kritérium alapján, hogy *Dis-moi qui tu fréquentes et je dirai qui tu es* ['mondd meg, kivel barátkozol, és megmondom, ki vagy'] közmondás és hogy *Un ange passe* ['angyal repül át'] nem az.

Mivel a szerző részletesen elemzi eljárását, nem fűzünk hozzá megjegyzéseket. Mégis szükségesnek látszik megemlíteni, hogy e módszer maradéktalan alkalmazása igen fáradtságos lenne: sok ember rendszeres megkérdezését követelné meg és (esetünkben negatív) következménye lenne az is, hogy kiszűrné azokat az egységeket, amelyek a mai nyelvben már nem élnek, előző korokban azonban bizonyosan közmondások voltak.

8. Összefoglalás

Nagyszámú explicit meghatározást mutattunk be (lévén az implicit meghatározások értelmezése túlságosan nehéz) és jeleztük mindegyikük hibáit, hiányosságait:

- hiányoznak még elemek ahhoz, hogy meg lehessen határozni a közmondások pontos helyét a frazeológiában;

- Bartlett Jere Whiting meghatározása nem húzza meg a közmondásjelleg pontos határait; a definíciójában előforduló három „de” arról tanúskodik, hogy egyes közmondások átléphetik a meghatározott kereteket; másrészt a más műfajokhoz tartozó közlések belefoglalhatók e keretekbe;

- Francis Rodegem rendszerének bírálata már megtörtént;

- Jean Cauvin kevesebb műfajt vizsgál meg, mint Francis Rodegem; vitatható az általa az NKFE-knek tulajdonított hely;

- az általunk a markerek alapján adott meghatározás csupán olyan markereket mutat fel, amelyek vagy kötelezőek, de a nyelvész számára láthatatlanok („norma”, „transzkulturális”) vagy láthatóak, de fakultatívak, adott esetben tehát nincsenek jelen (fonetikai, morfoszintaktikai, szemantikai, „kép”, lexikális, képző);

- Georges B. Milner elmélete nem bizonyult elfogadhatónak;

- Pierre Arnaud módszerét gyakorlati okokból nehéz alkalmazni, másrészt figyelmen kívül hagyja a közmondások számos másodlagos vonását; kritériumai alapján nem dönthető el minden esetben, hogy az adott egység közmondás-e vagy sem.

Annyi erőfeszítés után visszaérkeztünk volna a kiindulóponthoz: nem létezik/nem létezhet meghatározás? Igen is, nem is. A meghatározás – pillanatnyilag – nem létezik, de meghatározások léteznek. Mindegyikük el nem hagyagolható előnyöket mutat fel:

- többé-kevésbé megtaláltuk a közmondások helyét a frazeológiában;

- Bartlett Jere Whiting tömören felsorolja a további kifejtésre érdemes legfontosabb vonásokat;

- Francis Rodegem háromra korlátozza a közmondások és más, rokon műfajok elhatárolása céljából megvizsgálандó kritériumokat; megközelítése konkrétabb, kevésbé „lírai”, mint az előző;

- Jean Cauvin még inkább egyszerűsíti Francis Rodegem rendszerét és tárgyalagosabb véleményt alkot, amikor a vizsgált egységek bizonyos tulajdonságait megállapítja; összekapcsolja a nyelvészeti és néprajzi megközelítést;

- ismereteink szerint a markerek alapján történő meghatározás nyelvészeti szempontból a legkimerítőbb és a legpontosabb;

- Georges B. Milner felfogásmódja annyiban van segítségünkre, amennyiben felhívja a figyelmet a formális sémák vizsgálatának szükségességére. Márpedig a formális megközelítésnek van létjogosultsága, mint ahogy azt e tanulmány is jelzi;

- Pierre Arnaud kis híján megtalálta a közmondásjelleg próbakövét, vagyis a közmondás felismeréséhez szükséges, szigorúan vett minimumot.

Összefoglalásképpen megállapítható, hogy a különböző meghatározások a gondolkodás különböző szakaszait, eltérő szempontokat képviselnek és főképpen más-más célokat szolgálnak. Pierre Arnaud szintézise, mint láthattuk, majdnem kielégítő és számos ponton egyezik a többi megközelítéssel. Tanulságos lett volna a közmondás külső meghatározását bővíteni: egyesével összevetni rokon műfajokkal (dicton, wellerizmus,

találós kérdés, NKFE, jelszó, stb.). Erre helyszűke miatt nem kerülhetett sor. A jövőbeni kutatásoknak ki kell terjedniük számos szomszédos és rokon nyelvre is. Érdemes lenne felállítani a lehetséges mondatsémák teljes listáját. Mindezek alapján tovább lehetne pontosítani a közmondás meghatározását.

BIBLIOGRÁFIA

ADe DEÁK, ANIKÓ: *Les proverbes hongrois – une approche syntaxique*, mémoire de maîtrise sous la direction de A. Culioli. Université de Paris VII, Département de recherches linguistiques, septembre 1981.

ADu DUNDES, ALAN: *On the Structure of the Proverb* – In: *The Wisdom of Many – Essays on the Proverb* (ed.: MIEDER, WOLFGANG – DUNDES, ALAN), Garland, New York–London, 1981. (Folklore Casebook Series, Volume 1)

AJG GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN: *Les proverbes et les dictons* – In: *Du sens – essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970.

AMB Bautier, Anne-Marie: *Peuples, provinces et villes dans la littérature proverbiale latine du Moyen Âge* In: *Richesse du proverbe. Études réunies par François Suard et Claude Buridant. Volume 1: Le proverbe au Moyen Âge*, Université de Lille III, Lille, 1984.

AMC CIRESE, ALBERTO MARIO: *I Proverbi: struttura delle definizioni*, Università di Urbino, Urbino, 1972. (Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, documenti di lavoro e prepubblicazioni, serie D, No 12)

AO OUDIN, ANTOINE: *Curiosités françaises ou Recueil de plusieurs belles propriétés avec une infinité de proverbes et de quolibets*, Paris, 1640.

AT TAYLOR, ARCHER: *The Proverb*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, 1931.

BF BAKOS FERENC szóbeli közlése a szerzőnek

BJW 1931 WHITING, BARTLETT JERE: *The Origin of the Proverb* – In: *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, Harvard University Press, Cambridge, volume XIII, 1931.

BJW 1932 WHITING, BARTLETT JERE: *The Nature of the Proverb* – In: *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, Harvard University Press, Cambridge, volume XIV, 1932.

BODT OPENGE DJAMBA WA TULAMBA, BERTHOLD: *Les proverbes – structure et fonction du langage symbolique chez les Tetala (Zaire)*, mémoire en vue de l'obtention du diplôme d'ethnopsychologie sous la direction du Pr. Denise Paulme, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Sorbonne, Paris, octobre 1978.

BSt STEVENSON, BURTON: *The Home Book of Proverbs, Maxims and Familiar Phrases*, Macmillan, New York, 1948.

BV BÁRDOSI VILMOS: *A mai francia nyelv frazeológiai rendszerének elméleti és gyakorlati kérdései, különös tekintettel a frazeológiai hasonlatokra*, kandidátusi disszertáció, Budapest, 1990.

C CRAPELET, G.-A.: *Proverbes et dictons populaires avec les dits du mercier et des marchands, et les crieries de Paris, aux XIII^e et XIV^e siècles*, Crapelet, Paris, 1831.

CB BURIDANT, CLAUDE: *Nature et fonction des proverbes dans les Jeux-Partis* – In: *Revue des sciences humaines*, No 163: Rhétorique du proverbe, Université de Lille III, Lille, 1976.

CODP *The Concise Oxford Dictionary of Proverbs* (ed.: SIMPSON, JOHN), Oxford University Press, Oxford–New York, 1982.

D DÜRINGSFELD, IDA VON–REINSBERG-DÜRINGSFELD, OTTO VON: *Sprichwörter der germanischen und romanischen Sprachen vergleichend zusammengestellt*, I–II, Herman Fries, Leipzig, 1872–75.

DA DUGONICS ANDRÁS: *Magyar példabeszédek és jeles mondások*, I–II, Grün Orbán, Szeged, 1820.

DB BONNET, DORIS: *Le proverbe chez les Mossi du Yatenga (Haute-Volta)*; Société d'Études linguistiques et anthropologiques de France, Paris, 1982 (Série Oralité – Documents, No 6)

DR DES RUISSEAU, PIERRE: *Le livre des proverbes québécois*, Aurore, Montréal, 1974.

E ERDÉLYI JÁNOS: *Magyar Közmondások könyve*, Kozma Vazul, Pest, 1851.

EE *Enciclopedia Einaudi* (red.: EINAUDI, GIULIO), I–XVI, Einaudi, Torino, 1977–84.

EP PRADEZ, ÉLISABETH: *Dictionnaire des gallicismes les plus usités*, Payot, Paris, 1914.

ERE *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (ed.: HASTINGS, JAMES), I–XII, Clark, Edinburgh; Scribner, New York, 1908–1921.

FGh FÁBIÁN ZSUZSA–GHENO, DANILO: *Italianizmusok*, Terra, Budapest, 1986.

FR RODEGEM, FRANCIS: *La parole proverbiale* – In: *Richesse du proverbe. Études réunies par François Suard et Claude Buridant. Volume 2: Typologie et fonctions*, Université de Lille III, Lille, 1984.

GBM MILNER, GEORGES B.: *De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxonomie sémantique* – In: *L'homme – Revue française d'anthropologie*, Mouton, Paris–La Haye, tome IX, numéro 3, juillet-septembre 1969.

GG GAAL, GEORG VON: *Sprichwörterbuch in sechs Sprachen, deutsch, englisch, latein, italienisch, französisch und ungrisch*, Friedrich Volke, Wien, 1830.

GH GHEORGHE, GABRIEL: *Proverbele românești și proverbele lumii române*, Editura Albatros, București, 1986.

GK KASTNER, GEORGES: *Parémiologie musicale de la langue française, ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique*, Brandus-Dufour et Aubry, Paris, é.n.

GM MISRI, GEORGES: *Le Figement linguistique en français contemporain*, thèse pour le doctorat sous la direction de Denise François-Geiger, Université René Descartes (Paris V), UFR de Linguistique Générale et Appliquée, I–III, 1986–87.

GZÉ GÁSPÁRNÉ ZAUNER ÉVA: *Mondásválasztás. Pedagógiai-pszichológiai módszer a személyiség értékrendjének megismerésére*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.

HB BEYER, HORST und ANNELIES: *Sprichwörterlexikon, Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1987.

JC 1980 CAUVIN, JEAN: *L'image, la langue et la pensée*, I–II, Anthropos-Institut – Haus Völker und Kulturen, St. Augustin, 1980.

JC 1981 CAUVIN, JEAN: *Comprendre les proverbes*, Éditions Saint-Paul, Issy-les-Moulineaux, 1981. (Série Les classiques africains, No 884)

JG GRANDVILLE, JEAN-IGNACE-ISIDORE-GÉRARD, dit: *Cent proverbes*, H. Fournier, Paris, 1845.

JJ 1979 JUHÁSZ JÓZSEF: *A magyar frazeológiai egységek osztályozása*, kandidátusi értekezés, Budapest, 1979.

JJ 1980 JUHÁSZ JÓZSEF: *A frazeológia mint nyelvészeti diszciplína* – In: *Tanulmányok a mai magyar nyelv szókészlettana és jelentéstana köréből* (szerk.: RÁCZ ENDRE–SZATHMÁRI ISTVÁN), Tankönyvkiadó, Budapest, 1980.

JJ 1985 JUHÁSZ JÓZSEF szóbeli közlése a szerzőnek

JMT THOMPSON, JOHN MARK: *The Form and Function of Proverbs in Ancient Israel*, Mouton, The Hague – Paris, 1974.

JR RUYTINX, JACQUES: *La Morale Bantoue et le Problème de l'Éducation morale au Congo*, Université Libre de Bruxelles – Institut de Sociologie Solvay, Bruxelles, 1960.

KM KERTÉSZ MANÓ: *Szokásmondások – Nyelvünk művelődéstörténeti emlékei*, Helikon, Budapest, 1985.

LB BANGA, LUTHER: *Proverbe et éducation chez les Bulu-Fañ-Beti – une étude socio-éducative des proverbes*, thèse de troisième cycle, École Pratique des Hautes Études, Sorbonne, Paris, 1972.

LNk NKUSI, LAURENT: *Les proverbes du Rwanda – une approche ethno-linguistique*, thèse pour le doctorat de 3^e cycle, École des Hautes Études en Sciences Sociales et Paris X, Paris, 1976.

LNy 1983 NYÉKI LAJOS: *Proverbes et opérations logiques (Enseignements tirés d'une étude contrastive franco-hongroise)* – In: Cahiers de Littérature Orale, N° 13, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, 1983.

LNy 1984 NYÉKI LAJOS: *Le statut linguistique des proverbes (Considérations générales à la lumière d'une enquête contrastive franco-hongroise)* – In: Contrastes, N° 8, mai 1984.

LRL LE ROUX DE LINCY, ADRIEN-JEAN-VICTOR: *Le livre des proverbes français, précédé de recherches historiques sur les proverbes français et leur emploi dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, I–II, Delahays, Paris, 1859.

ME MARGALITS EDE: *Magyar közmondások és közmondásszerű szólások*, Kókai Lajos, Budapest, 1896.

MK KUUSI, MATTI: *Towards an International Type System of Proverbs*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1972. (FF Communications N° 211)

MM MALOUX, MAURICE: *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Larousse, Paris, 1988.

MPS MONTREYNAUD, FLORENCE-PIERRON, AGNES-SUZZONI, FRANCOIS: *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Robert, Paris, 1987.

MSS STEWART, MICHAEL SINCLAIR: *Daltestvérek. Az oláh cigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon*, T-Twins Kiadó – Magyar Tudományos Akadémia Szociológiai Intézete – Max Weber Alapítvány, Budapest, 1994. (A Szociálpolitikai Értesítő Könyvtára)

NCA ANDREASEN, NANCY C.: *Reliability and Validity of Proverb Interpretation to Assess Mental Status* – In: *The Wisdom of Many – Essays on the Proverb* (ed.: MIEDER, WOLFGANG-DUNDES, ALAN), Garland, New York–London, 1981. (Folklore Casebook Series, Volume 1)

NGC CONTOSSOPOULOS, NICOLAS G.: *Les proverbes crétois* – In: *Richesse du proverbe. Études réunies par François Suard et Claude Buridant. Volume 2: Typologie et fonctions*, Université de Lille III, Lille, 1984.

ON 1966 O. NAGY GÁBOR: *Magyar szólások és közmondások*, Gondolat, Budapest, 1966.

ON 1977 O. NAGY GÁBOR: *A magyar frazeológiai kutatások története* – In: *Nyelvtudományi Értekezések*, 95. szám, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977.

ON 1979 O. NAGY GÁBOR: *Mi fán terem? – Magyar szólásmódok eredete*, Gondolat, Budapest, 1979.

P 1986 PACZOLAY GYULA: *Magyar proverbiumok európai rokonsága* – In: *Ethnographia*, XCVII. évfolyam, 2–4. szám, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986.

P 1987 PACZOLAY GYULA: *Magyar-ész-t-német-angol-finn-latin közmondások és szólások cseremiszt és zürjén függelékekkel*, Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Akadémiai Bizottsága, Veszprém, 1987.

PA ARNAUD, PIERRE: *Réflexions sur le proverbe* – In: *Cahiers de Lexicologie*, volume LIX, numéro 2, Didier, Paris, 1991.

RC REY, ALAIN-CHANTREAU, SOPHIE: *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*, Robert, Paris, 1979.

RF FINNEGAN, RUTH: *Proverbs in Africa* – In: *The Wisdom of Many – Essays on the Proverb* (ed.: MIEDER, WOLFGANG-DUNDES, ALAN), Garland, New York–London, 1981. (Folklore Casebook Series, Volume 1)

RL LAGANE, RENÉ: *Locutions et proverbes d'autrefois*, Belin, Paris, 1983. (Collection „Le français retrouvé”, No 6)

SB BLANCHY, SOPHIE: *Parole et proverbes à Mayotte* – In: *Cahiers de Littérature Orale*, organe du Centre de Recherche sur l'Oralité, No 20, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, 1976.

SZÁ SZEMERKÉNYI ÁGNES: *A proverbiumok történeti formáinak változásához* – In: *Népi kultúra – népi társadalom IV*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.

SZI SZATHMÁRI ISTVÁN szóbeli közlése a szerzőnek

TLA TÓTHNÉ LITOVKINA ANNA: *Kísérlet a magyar és orosz közmondások nyelvi elemzésére* – In: *Magyar Nyelv*, LXXXV. évfolyam, 1. szám, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

VI VÖÖ ISTVÁN: *Dictionar de proverbe maghiar-român*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984.

WM MIEDER, WOLFGANG: *American Proverbs: A Study of Texts and Contexts*, Peter Lang, Bern–Frankfurt am Main–New York–Paris, 1989. (Sprichwörterforschung, Herausgegeben von Wolfgang Mieder, Band 13)

Résumé

Le but de cette étude fondée sur un matériel hongrois et français est de contribuer à la recherche des critères permettant la définition explicite du proverbe. En effet, bien des parémiologues ont renoncé à la formuler. Après avoir déterminé la place du proverbe dans la phraséologie, l'étude le présente selon l'approche „rythme, norme, image”, puis conçu comme message social. L'examen prouve que certaines marques phonétiques, morphosyntaxiques, sémantiques et lexicales sont révélatrices de ce genre transculturel. Si la définition concise du proverbe n'a pu être formulée, les marques grammaticales et l'application de la méthode de Pierre Arnaud permettent de bien délimiter cette unité phraséologique.

„Az égi tó partján...”

A menedék metaforái Platonov hőseinek álmaiban

HETÉNYI ZSUZSA

Az irodalmi művekben szereplő álmok kérdése legfőképpen azért izgalmas, mert azok nyilvánvalóan nem valódi, nem „élő” álmok. Elképzelhető persze olyan eset, hogy az írói saját álmát adja kölcsön hősének, de sokkal valószínűbb, hogy egy álmot a szövegbeli helynek megfelelően megalkot. Ez az, ami izgalmassá teszi az álmoleírásokat – mert az az ősrégi vita, amely az irodalmi szövegek tudatos szerkesztését bizonygatja, ill. kétségbe vonja, itt mintha az előbbi mellett lenne kénytelen dönteni. Azaz, ha elfogadjuk, hogy egy szépirodalmi szöveg részei – képei, leírásai, dialógusai – különböző mértékben kódoltak (akár a dokumentális rögzítéstől a szimbólum magaslataig), akkor az álmokat a leginkább kódolt részek közé kell sorolnunk. Az álmok olvasói feldolgozásakor maga a befogadó, akárcsak az író, nem csak saját élet- és álmotapasztalatára épít, hanem az általa ismert óriási álomirodalomra, valamint az álmokkal kapcsolatosan kialakult hiedelmek feltehetően az emberiséggel egyidős és igen kiterjedt hagyományára is.

Ha megpróbálunk szembenézni az irodalmi álmokkal foglalkozó szakirodalom halmazával, meglepően kevés szépirodalmi tárgyú munkát találunk. Úgy vélem, nem sorolhatjuk ugyanis ezek közé a bibliai álmokkal foglalkozó számtalan tanulmányt és monográfiát¹. Ami rendkívül fontos számunkra a Biblia álmainak világából, az a következőkben foglalható össze: az álomnak mindig van jelentése (allegorikus); az álmot értelmezni kell (ld. pl. a fáraó álmát stb.); az álom olyan jelentésrendszer, amely erről a világról szól, gyakran jóslatot tartalmaz (ld. József vagy Dániel álomértelmezéseit); az álom szimbólumokban is jósolhat, de ekkor csak a kiválasztottak látomásai ezek (ld. Dániel 7–12); és végül az álmokban az emberek egy másik, nem evilági világgal léphetnek kapcsolatba, az Úr szólhat hozzájuk angyalai által. Nyilvánvaló, hogy a Bibliában leírt álmok – akár szent szövegnek, akár valaha megírt grandiózus irodalmi műnek fogjuk fel – megszerkesztett, sőt, célzatosan megszerkesztett álmok. Hasonló értelemben próbálta az ember mindenkor saját álmait is beleszerkeszteni az életébe.

A folklórkutatások és az álomfejtéssel foglalkozó művek áttekintése után az a meglepő általános benyomása marad a kutatónak, hogy az álomfejtők és az álmoskönyvek lényegében irodalomelemzési módszereket használnak: motívumokat keresnek – tehát olyan mozzanatokat, amelyeknek ismételt előkerülésekor jelentésük érintkező vagy azonos más és más álmokban – és ezt a jelentést igyekeznek megragadni. Olyan jelek és képek sorának fogják föl az álmot, amelynek áttételes, titkos jelentése az ébrenlét világáról közöl fontos, de rejtett tényeket. Ha álomfejtésről van szó, nem mellőzhető

¹ Mindkét tárgyban részletes bibliográfia található az alábbi könyvekben: E. L. Ehrlich: *Der Traum in alten Testament*, 1953. M. R. Katz: *Dreams in the Unconscious in 19th Century Russian Fiction*. UP of New England, Hanover and London, 1984.

Freud neve. Freud, aki mellesleg olyan irodalmias módszereket is alkalmazott, amelyek által az asszociációk alapját szöcetimológiákban és a szavak egybecsengésében, egymásra rímelésében találta meg, tulajdonképpen ok-okozati összefüggést keresett az álom, a tudatalatti és a beteg tudatos élete között. Freud óriási jelentőségű elmélete azonban az irodalmi álmok vizsgálatában nem alkalmazható közvetlenül, mert, mint hangsúlyoztam, nem „élő” álmokkal állunk szemben. Egy hős kórképét nem lehet álmai alapján összeállítani, hiszen nem élő személyiség. Számolni kell viszont azzal, hogy a XX. századi írók Freud ismeretében állították össze hőseik álmát. Jó példa erre Platonov hősei között Dvanov szexuális tartózkodásának oknyomozása (ld. később), noha ez is megoldható Freud ismerete nélkül.

Az álom tehát nem csupán elbeszélés az elbeszélésben, hanem erősen poétizált (szerkesztett) irodalmi szöveg, hiszen ha a köznapi álom is egyfajta irodalmi elemzés tárgya a hétköznapi ember gondolkodásában, akkor az irodalmi szövegben hatványozottan az.

Az álom továbbá képekben jelenik meg az alvó ember számára, úgyhogy az álomtapasztalat csak részben adható át, hiszen amit szavakban megfogalmazunk, az sohasem hívja elő a hallgatóban azt a képet, amit a beszélő lát vagy látott maga előtt (a beszéd diszkrét, különálló pontokat ragad meg lineáris sorrendben – a kép azonban e pontok egyidejű és egyterű összessége). (Meg kell jegyezni azt is, hogy az álom nem azonos azzal, amit az álmodó később elmond róla – a pszichológia jól tudja, hogy álmainkat cenzúrázzuk, elhallgatunk, elfelejtünk részleteket, utólag logikussá rendezzük az álom eseményeit.) Az álom „nyelve” az életben és a szépirodalom nyelve bizonyára azért esik hasonló megítélés alá elemzésükkor, mert meglepően sok köztük a hasonlóság. Mindkettő életelemekből építkezik, mindkettőt úgy fogjuk fel, mintha a valóság lenne, tudván, hogy mégsem az. Mert egyik sem veszi figyelembe a valóság logikáját, inkoherens, széteső lehet, abszurdnak tűnhet, ugyanakkor minden lehetséges bennük, mert semmi sem furcsa. Sem az álom, sem az irodalmi mű nem tiszteli az időrendiséget, felrúghat minden kronológiát, másodpercek alatt éveket ugorhat vagy foglalhat össze, csak a szubjektív időt ismeri el. Az álom szimbólumokban jelenhet meg, képeiben – úgy gondoljuk, mi, álmodók – a létezés elérhetetlen és megérthetetlen titkos értelme rejlik.

Ezek azok az általános gondolatok, amelyek alapján vizsgálni kezdtem Platonov műveiben az álmokat.

Platonov életműve a lefordíthatatlan szövegek közé tartozik – tulajdonképpen „oroszról oroszra” kellene fordítani, s értelmeznie kell egy orosz anyanyelvűnek is. Szokatlan szókapcsolatokkal, metaforákkal, filozófiával dúsított, sűrű szöveg. Nem tudom megítélni, mi hatott a magyar olvasóra nem kevés magyarra fordított művéből, de nem tartozik a nálunk ismert orosz írók közé. Pedig zseni volt, ez kétségtelen.

Legjellemzőbb műve a *Csevangur* című regény, ez a különös, antedatált antiutópia. A regény 1928-ban készült el, és a cselekménye, amely a jövő társadalmának allegóriája, 1921 körül ér véget. Platonov regénye azonban nem kapcsolódik a politikához, még annyira sem mint Zamjatin *Mi* című regénye, az orwelli regények előképe. Platonov mélységesen filozofikus – az ember, a természet és a közösség (nem a társadalom!) mibenlétét s viszonyukat látja és láttatja egy igen különös szemszögből, egy, a Földre

alkalmazott idealista megváltásfilozófián keresztül. Ez a szemlélet tükröződik a később, 1930-ban írott biblikus hangvételű *Dzsán* című elbeszélésben is, amelynek főhőse Moszkvából tér vissza szülőföldjére, Közép-Ázsiába, hogy egy pusztai vándorlás szenvedésén keresztül vezesse ki népét az időn kívüli tompaságból. Platonov cselekménysorai képek sorozatából állnak, amelyeknek elemzéséhez gyakran próbálnak a fantasztikum felől közelíteni. Holott itt egyszerűen arról van szó, hogy a konkretizált ideálok realizált metaforákban jelentkeznek. Amikor a *Dzsán*-ban a főhős népét vezeti a pusztában, hatalmas madarak jelennek meg és földön fekvők testéből húscsapatokat tépnek ki. A *Cse-ven-gur* egyik jellegzetes alakja, Pasincev a forradalmat rezervátumban óvja, és védelmére középkori páncélba öltözik. Kopjonkin a forradalom kereszteslovagja, aki a lovába és a halott Rosa Luxemburgha szerelmes, a gyengék és árvák védelmezője, a sztyeppék Don Quijotéja. E röpké betekintésre azért van szüksége a Platonovot kevésbé ismerő olvasónak, hogy ne érje váratlanul az álmok még sokkal szimbolikusabb képvilágának egy-egy értelmezése, az értelmezés konkrétsága, azaz ne tekintse megalapozatlannak a konkretizáló elemzést.

Platonov műveiben nemcsak az álmok, de az alvás állapotának a körülményei is figyelmet érdemelnek. Hőseit hirtelen lepi meg az álom, igen gyakran fényes délben dőlnek le az út mentén. Alvás közben, ill. az alváshoz egy másik test közelségét, melegségét keresik. Ez a meleget sugárzó test nemcsak egy jóbarát lehet, hanem egy ismeretlen alvó vándor, akivel se előtte, se utána nem találkoznak többé. Lehet azonban egy bárány vagy egy teve is (a *Dzsán*-ban). A *Cse-ven-gur*-ban Kirej „fejét bojtorjánra fektetve társ híján a saját nyakát ölelte át [...] álmában saját élete mélyére hatolt, ahonnan gyermekkorának nyugalmas melege áradt a testébe.” (*Cse-ven-gur* 305)² Szerbinov összegömbölyödik elalvás előtt, hogy érezze lábait és a mellét, mint egy másik, ugyancsak szánandó embert, és melengesse, becézze. (*Cse-ven-gur* 457) A *Kotlovan* című regényben Csiklin két barátja holtteste közé fekszik le aludni.

Az álom, az alvás Platonovnál az élettől való ideiglenes eltávolodást, szinte az életből való ideiglenes kilépést jelenti. Az alvók „oly soványak, akár a halottak”, szemük másutt „élettelenül lezárt” (szó szerint: élettelenre zárt). Az alvó ember ijesztően élettelen: „Ajdim álmában ritkán és szinte észrevétlenül lélegzett, félő volt, hogy elfelejt lélegzetet venni és akkor meghal.”³ Álom és halál asszociációja nemcsak ilyen külső leírásokban figyelhető meg, hanem azokban az esetekben is, amikor a cselekményszerkezetben cezúrát jelent, amikor a hős életében egy másik, új szakasz következik utána. Ezzel, a halál és feltámadás motívumával magyarázható például a *dzsán* népnek három napig tartó mély álma, amely után az emberek szétszélednek, vagy Dvanov hosszan tartó eszméletvesztése, ami után (éppen húsvétkor) kezd kilábalni a tífusból (*Cse-ven-gur*).

Az alvás olyan világba nyit kaput Platonovot regényeiben, ahová az értelem számára nincs belépés. „Dvanov egyszerre érezni kezdte majdani álmának terhét, amikor majd elfeledkezik mindenről: értelmét a test melege valahová kívülre szorítja, és ott magányos, szomorú megfigyelőként folytatja életét. A régi hit őrangyalnak nevezte ezt

² Andrej Platonov: *Cse-ven-gur*. Budapest-Uzsgorod, 1989. Az idézeteket a továbbiakban a szövegben, zárójelben adom meg.

³ Andrej Platonov: *Az élet fénye*. Budapest, 1978. 169. l. Az idézeteket a továbbiakban a szövegben, zárójelben adom meg.

az elűzött, gyenge tudatot.” (85) Ennek a belső világnak a felépítése Platonov sajátos világfelfogásában a következőképpen néz ki: ezt a belső világot az élet őrzője vigyázza, aki sem nem örül, sem nem bánkodik (86), aki csak egyszer sír, amikor kiereszti a bent lévő egyetlen madarat, mert Dvanov túl szélesre tárta a szívét. (Ez az az egyetlen alkalom, amikor Dvanov megismeri a testi szerelmet – jellemzően, platonovi-szűzies módon. Egy idegen parasztasszonyt ölelve Dvanov a szerelmére gondol, Szonyára, akit sohasem ölelt, akit viszont Szerbinov gyűr maga alá érzelemtelenül. Platonov világában a testek nem férfiként és nőként találnak egymásra – erről a továbbiakban még lesz szó.) A fent említett őr nyitja ki az „emlékek hátsó ajtaját” (471), és ő vigyáz kincsének nyugalmára. Ez az őr nem vesz részt az ember tetteiben, de őriz egy gátat, amely elválasztja az érzelmeket és a gondolatokat (137). Ez az őr minden bizonnyal a tudatalatti, a tudattalan őrzője.

Mihail Heller igen érdekes Platonov-monográfiájában⁴ mérlegeli, vajon hatott-e Freud közvetlenül Platonovra, és úgy találja, hogy a „lélek eunuchja” és a „kis megfigyelő” kifejezések Platonovnál a tudatalatti megfelelői. Úgy véli, hogy Platonov kitérít a álom világát, mert Dvanov „mint egy beteg, önkívületben kóvályog az utakon”, és egyáltalán, „a *Csevangur* hősei, a forradalom megszállottjai, úgy cselekszenek ébren, mintha aludnának, és csak álmukban tudatosítják cselekedeteik valódi értelmét, amikor működésbe lép a tudatalattijuk”. Azt a fent nevezett őrt viszont Platonov sokkal gyakrabban emlegeti a regényben, mint a lélek eunuchját, a kis megfigyelőt vagy a magányos szemlélődőt, de mindezen fogalmak egy körbe tartoznak. Jelena Tolsztaja ezt az őrt úgy írja le, hogy ez „az érdek nélküli, önállóan cselekvő értelem”.⁵ Talán érdekes adalék lehet a fentiek megítéléséhez, ha egybevetjük a következő idézettel: „Panaszod oka, úgy hiszem, az a kényszer, amelyet értelem képzeleted fölött gyakorol [...]. Úgy látszik, nem üdvös, és a lélek alkotómunkájára hátrányos, ha az értelem az áramló eszméket már szinte a kapunál túl szigorú vizsgálatnak veti alá [...]. Az alkotó agy, úgy gondolom, bevonja az őriséget a kapuk mellől, a gondolatok pèle-mêle rontanak rá, és összességüket csak azután tekinti át és rostálja meg [...]”⁶ Az ész kapujában álló őr Schiller hasonlata, az idézet az ő leveléből való, de még érdekesebb, hogy e levelet Freud idézi az *Álomfejtés* II. főfejezetének elején.

Tudat és tudatalatti kettősségét, elválasztását talán Freud hatására metaforizálta Platonov, de nem valószínű, hogy elméletét átvette volna. A *Csevangur*-ban ezt olvassuk: „Nincs éles átmenet a világos tudat és az álomlátás között, az álomban ugyanaz az élet folytatódik, csak lemeztelenítve.” (156) Platonov számára valóban így függ össze az álom és az ébrenlét szférája. Dvanov apjának a halála nem kevésbé szimbolikus vagy valószerűtlen, mint az, hogy azután Dvanov álmában beszélget vele. Dvanov apja megakart ismerni az élet utáni világot, a halál birodalmát, ezért követ kötött magára és belegyalogolt a tóba. A víz mélyén kereste a megismerés titkát, és onnan csónakázik vissza fia álmába. A fenti idézet persze elsősorban azt jelenti, hogy az álom a lét ext-

⁴ Михаил Геллер: Андрей Платонов в поисках счастья. YMCA-Press, Paris, 1982, 197. l.

⁵ Е. Толстая-Сегал: Психологические темы в творчестве Андрея Платонова. Slavica Hierosolymitana IV (1979), 227. l.

⁶ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Budapest, 1985, 82. l.

raktuma, sűrítve fogalmazza meg annak lényegét. Ugyanakkor ezt a mondatot olvasva arra is gondolunk, hogy ennek megfelelően nagyon bizonytalan Platonov szövegeiben az álom és az ébrenlét elválasztása, hogy nincs „éles átmenet” a szüzsében sem a két állapot között. Nem tudható például pontosan, végig álmodik-e Kopjonkin, amikor egyszerre látja anyját, Rosa Luxemburgot és egy parasztszanyt a temetésre előkészített koporsóban (*Csevangur* 155–158).

A *Csevangur*-ban szereplő álmok jellegzetességeit legjobban abban az álomban figyelhetjük meg, amely Dvanov sorsának *Csevangur* előtti szakaszát zárja le. Ez az álom (nevezzük „kizöldült bot”-álmoknak a legjellegzetesebb mozzanatáról) cezúra-álom, a regény szerkezeti közepén található: lezárja az első, vándorlási szakaszt, és nyitja a második, *Csevangurban* és a falu körül játszódnó részt. Ez az álom szinte összegyűjti és megismétli azokat a motívumokat, amelyeknek jelentéséről már kialakult némi elképzelésünk a regény első részének olvasása során, és amelyek továbbvezetnek a második részbe. Minthogy a motívumok kvintesszenciája, ezért erre az álomra építve próbálom meg elvégezni a motívumok elemzését.

A bevezetésnek vélhető két bekezdés felidézi a gyerekkor két epizódját. Dvanov elalvás közben gyerekkorára emlékszik vissza, és ez nyilvánvalóan meghatározza, hogy álomban gyerekként találkozik az apjával. Ugyanakkor emiatt nem lehet pontosan tudni, mikor is kezdődik maga az álom. Az első epizód apja temetése, a második pedig az a nap, amikor a kis Szását az öt befogadó család a nagyvárosba küldi koldulni, és a kisfiú a nagy út előtt felkeresi apja sírját. A regénynek ez az első része magyarul külön, évekkel a regény többi részének a megjelenése előtt már *Mester születik* címmel a *Nagyfeszültség* című kötetben olvasható volt. Ennek az a magyarázata, hogy oroszul is csak ez a rész volt ismert akkor, a folytatás csak Platonov halála után sokkal később válhatott ismertté. (Sajnos, a *Csevangur* magyar kiadásának előszavában ezt nem említettem meg, mivel az előszót az orosz regény alapján írtam, és a fordítást nem is láttam. Ezt a hibámat ezúton szeretném jóvátenni.) Az álomban a gyerekkori motívumok ismétlődése lélektanilag is motivált: Dvanov olyan helyzetben idézi fel apja képét, amikor döntenie kell, s szinte tanácsot kér tőle az álom világában. Ugyanúgy egy nagy út előtt áll most is, mint akkor, amikor kisfiúként a városba indult. Dvanov számára apja örök támasz és mérce maradt, de mert nem nőtt föl ebben a kapcsolatban, gyerek maradt benne.

Dvanov már gyerekkorában álomként értelmezi a halált (csak idézzük fel, hogy eddig azt láttuk, hogyan ábrázolja Platonov halálként az álmot). Dvanov úgy képzei, hogy „apja holtan fekszik, de rajta van meleg verítékkal átitatott inge és a keze majd átöleli Szását közös álmukban a tó partján”.⁷ Ez a kifejezetten platonovi helyszín, a tó partja, már ugyanezen az oldalon sokkal elvontabb, metaforikus értelmet kap. A kisfiú ijedten áll a végtelen sztyepp szélén, „az eljövendő nap hajnalán, [...] az égi tó partján.” Ezt a metaforát a regény befejezése fogja majd kiteljesíteni, amikor Dvanov maga is belegyalogol apja nyomdokait követve a Mutyovo tóba, és ott leli halálát. Ez a metafora magában foglalja mindenekelőtt a PART és az ÉG egymásmellettiiségének köszönhetően a túlvilágot (a másik part e jelentése még erősebb lesz a „világ két fele között csónakázó”

⁷ Andrej Platonov: *Nagyfeszültség*. Budapest, 1983. 195. l. Ez az idézet saját fordításomban szerepel, mert így pontosabb. A kiadásra az összehasonlíthatóság miatt hivatkozom.

apát idéző álomban). A VÍZ és ÉG egymás mellett szereplése az ősi ideális egységnek arra az állapotára utalhat, amikor még nem volt elválasztva egymástól az ég és a föld, nem választotta el boltozat az alatta és felette lévő vizeket. Ez az asszociáció segít akkor is, ha a nyomatékosan kétszer szereplő öngyilkosságot, a vízbe gyaloglást akarjuk megérteni. Dvanov és apja talán nem akarták elfogadni, hogy a föld és a víz egymástól örökre elválasztattak – Platonov számára ugyanis ez az ősalapot nem a káosz állapota, hanem a rendé, az ősegyiségé, a nagyszerű eredet. (Ebben az ősrrendben a víznek mint őselemnek sajátos jelentősége van, amelyről még szólok.) Ez a metafora Platonov más műveiben is visszatér, például a *Dzsán*-ban, egy képen, amely Vera moszkvai lakásának falán lóg. „Ez a festmény azt a kort ábrázolta, mikor a földet síknak tartották [...] (Az élet fénye 138) A képen lévő ember átdugja a fejét egy bádoglavórra emlékeztető boltozaton, és az égi világot szemlélve megfedezkedik lenti részéről, amely elsovad. Dvanov apja is valami efféleire gondol: „Azt akarta megnézni, mi van odalent: úgy lehet, sokkal érdekesebb, mint itt élni a faluban vagy a tóparton; a halált ő úgy képzelte el, mintha a hűvös tófenéken elterülő másik kormányzóság lenne, amely fölött víz az égbolt – és ez a másik világ vonzotta.” (Nagyfeszültség 175) Mintha a *Teremtés* könyve szerinti harmadik napon lennének, egy alsó és felső világra osztott, vízszintes boltozattal elválasztott mítoszi univerzumban. Talán az sem véletlen, hogy egyrészt egy festmény, tehát egy képi ábrázolás, másrészt egy gyermeki módon, azaz képekben gondolkodó emberke elképzelése kerül egymás mellé – mintha az ősi egység arra is vonatkozna, hogy a szó és a kép sem szakadt még el egymástól. Erre látszik utalni az is, hogy Dvanov nagyon nehézkesen beszél.

Dvanov első álmát bódulatában látja, azután, hogy egy nyomorék fejbe üti. „Látta apját a tavon, valami nedves ködön át: csónakon bukkant elő egy zavaros helyen, és kidobta a partra anyja ólomgyűrűjét.” (Nagyfeszültség 203) Szása felemeli fejét a nedves fűből, a nyomorék fejbe üti a gyűrűvel, azután fekete eső esik, és a nyomorék levizeli a napot. Annyira váratlan és abszurd ez a képsor, hogy a kitűnő magyar fordításból ki is maradt ez a másfél mondat: „A fehér nap zengése megdermedt a hegyeken túl a nyögő réteken. A réten ott állt a púpos és a kicsi napot, amely már úgyszólván magától kihuny, levizelte.” A púpos tulajdonképpen a perverzitás megszemélyesítője: kislányokat üldöz, azután vágyát a tóban hűti le. „[...] elképzelte magában, hogy Násztját öleli [...] csupán a gondolattól felduzzadt a teste, a tóduló vértől megmerevedett. Hogy megszabaduljon a feszültségtől és képzelete érzékiségétől, úszott egyet a tóban, közben annyi vizet szívott magába, mintha a teste egész barlang volna, aztán kifröcskölte az egészet a szerelem édességétől elcsorduló nyálával együtt.” (Nagyfeszültség 201) A tyúkokat is addig kínozza, amíg kezébe nem rondítanak, vagy ki nem nyom belőlük egy lágyhájú tojást, azután kitekeri a nyakukat. Nem sokkal álma után Szása az udvaron várja, amíg megszületik a házban a tizedik gyerek, és látja, hogy a szülés közben összegyűlt hulladékot „a folyadék kivételével” felfalja a kutya. Ezen a négy oldalon össze van gyűjtve mindenféle nedv, amit ember és állat kiválaszt magából: vér, izzadság, ürülék, méhlepény, éretlen tojás, a szaporodás nedvei, nyál, de a termékenyítő eső is fekete – mindez valamiféle tisztátalan, beteges, állatias változatban kerül egymás mellé. Az, hogy Szását ez után az álom és ez után a szülés után teszik ki erről az udvarról, a „gyermekkori otthonból, ahol jobb élni, mint akárhol másutt a világon” (Nagyfeszültség

204), még érthetőbbé teszi, miért lesz Dvanov örökké szexuálisan tartózkodó. Dvanov elhagyja az udvart, és az apjához menekül, belefekszik a sírjánál egy gödörbe.

Platonov hősei általában sajátosan élnek meg a másik nem iránti vonzalmat. Nem keresik a szerelmi kapcsolatokat, sőt, ha beleszeretnek valakibe, akkor inkább elkerülik. Dvanov nem keresi Szonyát, pedig gyötrelmesen fájdalmas számára az elválás tőle. Amikor a véletlen összehozza őket – csapatuk éjszaka Szonya iskolájába vetődik –, akkor Dvanov éjszaka felébred, és ámokfutóként rohan neki az éjszakai sztyeppének, hogy egy tudattalan állapotba süllyedve, betegen ismerje meg a testi szerelmet egy olyan asszonytól, akit azután soha nem lát. Platonov úgy írja le ezt a falusi házast és ezt az asszonyt, mint egy füledt álmodót és annak meleg, értelem nélküli lakóját. Dvanov számára mást jelent a lélek és mást a test vonzalma. Akárcsak Platonov egy másik novellájában, a *Potudany folyó*-ban, ahol Firszo levélileg nem képes a testi szerelemre, elmenekül a fizikai beteljesedés elől. A szakirodalom hajlik arra, hogy Firszo különöségét háborús traumaként értelmezze. Az az álom, amelyet Firszo az elbeszélés legelején, még hazatérés előtt lát, viszont talán más kulcsot is ad a kezünkbe. Firszo halálos rémületben riad fel álmából, amelyben egy kis „tiszta bűzán hízott mezei állatka, a mohóságtól és erőlködéstől átizzadva” a torkán át a lelkéhez akar férkőzni. Ez a lihegő állat az erotikus szerelem, amelynek nem szabad a lélekhez férkőznie. (A kép más részei erősítik ezt az asszociációt: a bűzán kövérré hízott állat a termékenység és a jóllakottság fogalomköre felől, a „mezei” szó orosz formájának pedig a „nemi” szóra igen hasonlító, csak egy betűben eltérő hangalakja (polovoj–polevoj) a hangzás felől tereli gondolatainkat ebbe az irányba. Platonov meg is nevezhette volna ezt a kis állatot, de ő a jelzős alaknál maradt.) Firszo először az öngyilkosságba akar menekülni, azután néma bolondként vegetál az utcán, és csak a kálváriák után lesz képes arra, hogy a megható gondoskodás és a néma áhítat fokozatai után felesége ágyába feküdjön. De mintha Platonov azt is sugallná, hogy ezzel a kapcsolatuk bizonyos fokig degradálódott. Platonov feleségéhez írott levelében azt olvashatjuk: „A szerelem, mindennek ellenére, nagyon kis mértékben szexualitás.”⁸ Csak részben lehet tehát egyetérteni David M. Bethea⁹ értelmezésével, aki Platonov sajátos szerelemértelmezését is Fjodorov filozófiai hatásának tulajdonítja. Szerinte Platonov gondolatrendszerében a férfiak azért „takarékoskodnak” szexuális energiájukkal, mert az utódok nemzése helyett az elődök feltámasztására gyűjtik az erőt. Ilyen értelemben elemzi azt a rendkívüli leírást, amelyben Dvanov először éli át az orgazmust, azt gondolván, hogy eljött a halál pillanata. Azt hiszi, agyonlövik, átöleli egy ló meleg, verejtékszagú lábát. „A láb egyszerre azzá az illatos, eleven testté változott, amelyet nem ismert, és most már nem is fog megismerni soha, de hirtelen oly nagy szüksége lett rá [...]. A természet nem mulasztotta el, hogy elvegye tőle azt, amiért anyja kínok között e világra szülte: a szaporodás magjait, hogy újabb emberek egyesüljenek családokká. A halált megelőző pillanatok érzéki káprázatában Dvanov magáévá tette Szonyát.” (*Csevangur* 57) Bethea szerint itt a halál birodalmába való átlépést jelenti az egyesülés. Ha azonban egymás mellé állítjuk a regény más helyeiről a hasonló fogalmakra épülő jeleneteket, pontosabb értelmezést kísérelhetünk meg.

⁸ Андрей Платонов: Живя главной жизнью. Москва, 1989. 390. 1.

⁹ David M. Bethea: The Shape of Apocalypse in modern Russian Fiction. Princeton UP, 1989.

Egyik ilyen elem a már említett nedv, nedvesség, amely nemcsak a „szaporodás” (razmnozsényije), hanem a halál és a születés eseményeit is kíséző motívum. A mozdonyvezető halálát Platonov úgy érzékelteti, mintha a halál az anyaméhbe való visszaszületés lenne. Ez azonban aligha jelenti egy új élet kezdetét, nincs benne semmi, ami kezdetre utalna. A vasutas „fürdik belsősségeinek forró nedveiben” (*Nagyfeszültség* 226). Egy másik holttest az árokparton felfúvódik és szinte már-már „kifröccsenti életének nedveit” (*Csevangur* 30). Dvanov a két holttest után ismét egy szülést lát. Platonov számára az élet és a halál, születés és halál nem formális antinómiák, hanem egymást kiegészítő események, amelyek meghatározzák az élet ritmusát, az élet közege pedig a nedvesség. Ilyen élet-halál váltakozás vezet be Dvanov második álmát is. Dvanov felgyógyul halálos betegségéből, találkozgatni kezd Szonyával, Zahar Pavlovics pedig a már előre elkészített koporsóból bölcsőt kezd fabrikálni. Dvanov ezúttal is elmenekül Szonya iránti gyötrő vágya elől – álomba zuhan. Álmában az óceán partját látja, az út végét, a „célállomást”. Könnyen összekapcsolhatjuk ezt apjának a halálával a tó partján (tópart-óceánpart, út vége-életút vége). Egyúttal a regény befejezésének előrejelzését is érezhetjük. Eszünkbe juthat az a látszólag jelentéktelen felirat is a vagon falán, hogy „A mi reményeink le vannak horgonyozva a tenger fenekére” (*Csevangur* 19), mintha az egész Dvanov-család ezt a távoli mitikus reményt keresné a víz alatt. Dvanov ebben a második álmában szeretné magához ölelni az egész tájképet, „a fákat, a levegőt és az utat is el akarta venni és magába tenni, hogy megvédjék és ne legyen ideje meghalni.” (Saját fordítás, vö. *Csevangur* 37) Ezt a védelmet keresi Dvanov, amikor halála előtt megöleli a ló fűszagú, verejtékező lábát, és melegét magába szívja. A verejték az apa attribútuma, a fű pedig az egyik legfontosabb allegória Platonov szövegeiben. „A csevanguri udvarokban dúsan nőtt a fű, menedéket, ételt és az élet értelmét kínálva a bogárrajoknak.” (*Csevangur* 205) Ezt a hármas jelentést, a fűallegóriát a *Dzsán* című elbeszélés bontja ki a legteljesebben. Csagatajev vonattal érkezik haza gyerekkora vidékére. A vonat éjjel megáll a sztyepp közepén. Csagatajev egy madárrikoltásra kiszáll, s hagyja, hogy a vonat a csomagjával elmenjen. Bemegy a fűbe. „A föld ereszkedni kezdett lefelé, magas, kék fű nőtt rajta [...]. Csagatajev hamarosan megérezte a nedvesség szagát: valahol a közelben tó volt [...]. Elindult arra, és csakhamar nedvdús fűbe jutott [...]. Elaludt a fűben, nyugalomtól körülvéve, a földhöz símulva, mint régen.” (*Az élet fénye* 148–149). Jól látható, hogyan kapcsolódik össze a nedvesség, a fű és a meleg, ölelő természet, amely álommal vigasztal.

A természet vigasztalásában vannak finoman érzékeltetett erotikus elemek is. Amikor Dvanov a ló lábát öleli, Szonyát látja maga előtt, „szorosan ölelte a földet és a lovat” (*Csevangur* 57) A halált megelőző orgazmus is olyan sajátos beavatás, amelyben Dvanov a természet közvetítésével a halállal jegyzi el magát. Hasonló álmokat lát Csagatajev is, amikor a sivatag homokjában heverve saját testét kínálja áldozatul a madaraknak, hogy a lelőtt madarakkal népét megetethesse. Szintén a halál küszöbén lát tehát erotikus álmokat. Először Moszkvában hagyott feleségét öleli, majd annak kamasz lányát. Jan Kott szerint halál és szerelem, Érosz és Thanatosz azért fonódtak egybe az ősidők óta, mert egyiknek az élményét sem lehet szavakban megfogalmazni, csak a test emlékezte őrzi ezeket.¹⁰ Alighanem az álmok is ebbe a kategóriába tartoznak,

¹⁰ Jan Kott: Pamiec ciala. – In: Kamienny potok. Aneks, London, 1985.

szóban megfogalmazhatatlan átélések. (Oroszul a túlvilági, „potusztoronnij” mintájára „potuszlovesznij” – szöntúli tapasztalatnak neveztem.)

A Platonov-hősök álmaiban gyakran feltűnik a vigasztaló nőalak is, akinek kettős lényében összefonódik a szerető és az anya. Dvanov egyik rövid álma arról szól, hogy egy női keblen alszik, de fél felnézni annak arcára, hátha nem is az anyja az (*Csevangur* 110). Kopjonkin álmában egybemosódik anyjának és Rosa Luxemburnak az alakja, a szülésbe belehalt asszony és a vajúdó anya „mindketten az elsők és egyetlenek voltak számára, ahogy a múlt és jövő együtt él az emberben” (*Csevangur* 156, a fordítás pontosan: ők egy és ugyanazon legelső lények voltak a számára). Ez az összefonódás különös formában jelenik meg abban a találkozásban, amikor Szerbinov és Szonya szeretkeznek Szerbinov anyjának a sírján. A jelenet háttérében ismét a nyugalmat ígérő természeti körforgás jelzi, hogy allegorikus értelmet kereshetünk itt is: a fű, a föld, a halott levelek e körforgásba kapcsolják be a férfit és a nőt. Az emberek és a természet e közvetlen összekapcsolása Platonov majdnem minden hasonlatában és metaforájában felfedezhető. Az eső, mint ritkán hulló könny; a felhők, mint szülés után lévő falusi asszonyok; a felhők ugyanolyan halottak, mint Dvanov eltemetett apja; az ég melegsége olyan, akár a gyermekkor vagy az anyja bőre; a nap közepéből mindenkinek csorgott ennivaló, mint az anya köldökzsinórjából; az eső verejtékszagú volt. A legkomplexebb „ős”-képet, a természet körforgását a regény elején találjuk. „Az eső elszunnyadt lenn a talajban – s helyébe fölkel a nap; a napsütéstől viszont sürögni kezdett a szél, a fák felborzolódtak, a füvek, bokrok halk mozgásba kezdtek, s még az eső is, ki sem pihenvén magát, a csiklandó melegtől fölserkent, páratettét felhőkbe gyűjtötte.” (*Nagyfeszültség* 174) A szoptató anya gyakran tűnik fel a halál közelségében. A *Csevangur*-ban haldokló ötéves kisfiú anyja mellét szopja, és azt mondja, aludni akar és a vízben úszni. Zahar Pavlovics azt álmodja, hogy meghalt az apja, anyja pedig melléből tejével öntözi, hogy attól életre keljen.¹¹

Platonov hasonlataiban és metaforáiban nem díszítő (ornans) jelzőként alkalmazza a természeti elemeket, és nem is megszemélyesítésként helyezi az emberek mellé. Nem a természetet hasonlíttja az emberhez, hanem a lineáris időben élő embert próbálja behelyezni az örök körforgásba, ahol az ember azt reméli, hogy egy nagyobb egész kis részekkéjévé válhat, életéből átléphet a természetbe és ott a menedékben elrejtőzhet. Kopjonkin számára Rosának fűszaga van, Dvanov mindenütt apja verejtékét szagolja a természetben, a földet úgy morzsolja, mint apja ingét stb. Úgy tűnik, hogy a természetbe viszont a halálon keresztül vezet az út Platonovnál, csak a halál után olvadhat bele az ember a természetbe. Ennek megfelelően a regény vége, amikor Dvanov belegyalogol a tóba, csupán realizálja ezt a metaforát.

Dvanov apja e két világ között csónakázik abban az álomban, amelynek elemzésével kezdtem gondolatmenetemet. Amikor kiszáll a Kháron-ladikból (milyen jelentős, hogy Platonov „lélekvesztőnek” nevezi), megsimogatja a fűvet és a vizet, amely szavak mélyebb, platonovi értelmét eddigre már tudhatja az olvasó. A meliorátorként, talajjavító szakemberként dolgozó Platonov számára a víz kézzelfogható élethordozó volt. A víz

¹¹ Döbbenetes az az egybeesés, amit Babel Lovashadseregének Zamosc c. elbeszélésében, az álmokéban találunk, amelyről már másutt írtam. (Ж. Хетени: Зкадронная лама, возведенная в мадошу. Амбивалентность в „Комарини” Бабели. *Studia Slavica Hung.* 31 (1985), 161–169. l.)

a születés közege, az élet forrását adó nedv, az a női principium, ahová az ember visszatér, hogy reményt találjon, és megtalálja szeretteit. Dvanov apja leül a fűbe és a másik partot nézi (azaz a túlvilágot), és örvendezik, hogy fia botja, amelyet gyerekkorában a fiú apja sírja mellé tűzött, kizöldült. E bothoz hasonlóan szeretne Dvanov gyökeret eresztetni és nem mozdulni a helyéről. „Szása közelebb húzódott az apjához, a fejét a térdére fektette [...], és még sokáig markolta szorosan az apja ingét [...]” (*Csevangur* 262) Gyerekként vágyik a felelősség nélküli melegségre, hogy a természetbe nőve apja védelmében legyen.

Platonov képei végül egy nagy egésszé, Platonov világképévé állnak össze. Ebben a világképben az álom a halállal rokon állapot, ahol az embert egy nem teleologikus, nem cél felé törekvő nyugodt létezés várja, amelyet a természettel való összeolvadás kínál.

A fű, a víz és a föld melegséget ad, ugyanolyan melegséget, amelyet egykor az anyától, az apa teste és a nő ölelése. Ez a melegség elmenekít az élettől, kivon a sodrából, megvigasztal, megvéd, menedéket ad. Ahogy a *Dzsán*-ban megfogalmazódik: „Előbb az értelem, a szív és a lélek semmisül meg, aztán tönkremegy a test is, és akkor az ember elmenekül a halálba, eltávozik a földre, mint erődítménybe és rejtékhelyre [...], már hozzászokva ahhoz, hogy csupán álmokat lásson, elképzelje a valószínűtlent és abban éljen.” (*Az élet fénye* 177)

A „kizöldellt ág”-álom végén az apa fia arcát a nap felé fordítja, szinte kényszeríti, hogy ébredjen fel, és induljon Csevangurba, a Nap városába, a földi melegség városába. Ez az a város, ahol „a melegség az emberekből is áradt, nemcsak a napsugarakból” (*Csevangur* 238), és itt nem az emberi jószágra értendő az emberekből áradó meleg. És íme a melegben jön az álom: „Fülledt melegben vonultak: a szorosan álló házak, a nap heve és az emberek izgató kipárolgása olyanná tette az életet, mint a vattapaplan alatti álom. – Valahogy elálmosodtam, te nem? – kérdezte Kopjonkin.” (*Csevangur* 238) De ez az ideál nem tud gyökeret verni a földön. Lett légyen akármilyen felettes „én”, akár apa, akár mostohaapa, akár párt, aki a tettek, a „külső élet” világába küldik Dvanovot – akik azt akarják, hogy ébren cselekedjen –, amikor Dvanov egyedül marad, ismét az álmodozó kamasz, aki visszavágyik a védett világba, belebújna, elrejtőzne. „Dvanov [...] a többiekkel együtt ment előre, mert mindenki ment, és félt az egyedülléstől, az emberekkel akart lenni, mert nem volt se apja, se családja.” (*Csevangur* 369–370) Dvanov egész életében melegséget és menedéket keres.

A regény befejezésében, mielőtt Dvanov belegyalogolna a tóba, ismét feltűnnek apjának motívumai, amelyek oly ismerősek már az olvasó számára, és éppen ezért – mert az olvasó már be van avatva a regény szimbolikájába –, a fantasztikus befejezés tulajdonképpen az egyedül lehetséges lezárásnak tűnik. Dvanov számára „elő van készítve egy kicsi, apjától elválaszthatatlan hely a víz alatti fű világában.” Ebben a kifejezésben éppen úgy olvad össze a regény két állandó motívuma, mint az „égi tó partja” metaforában. A föld és a víz, amelyek valaha elválasztattak egymástól, most egyesültek. Dvanov, aki soha nem akarta szavakba önteni gondolatait és érzéseit, „szűk, szegény agyával” (*Csevangur* 152) eltávozik abba a tartományba, ahová nem hatol be az ember száraz esze, de ahol meg lehet találni a *létezés melegét*. Közbenső megoldás Platonovnál nem lehetséges – hősei genetikusan képtelenek arra, hogy hétköznapi életet éljenek.

Szörnyek parkja vagy Szent liget? Egy manierista alkotás: Bomarzo

MÉSZÁROS MÁRTA

„Non viri locis
Sed loca viris
Honestantur”
(*Falfelirat a bomarzói palotából*)

Korának ismert egyénisége, Vicino Orsini herceg katonai pályafutását félbehagyva, megfáradva és illúzióit elvesztve az 1557-es vagy 1559-es esztendőben végérvényesen visszavonult bomarzói birtokára. Mivel nyugodt és magányos életre vágyott, a palotája mellett egy pihenőhelyül szolgáló parkot alakíttatott ki, ahol kedvére elmélkedhetett múltjának emlékein és a létezés gondjain.

Orsini herceg életének boldog, de igen rövid korszaka végén, egyes feljegyzések szerint 1550-ben, váratlanul elvesztette imádott feleségét, Giuliát, a Farnese család nemes leányát. Mivel bánatában vigasztalhatatlan maradt, palotája közelében egy kis templomot építtetett szerelmének emlékére, mely köré egy szent ligetet álmódott, hogy legyen hol kiöntenie a szívét, és ahol magára maradhat fájdalommal.

Az Orsini hercegi család Vicino nevű sarja furcsa és szeszélyes egyéniség volt, aki vonzódott az ezoterikus dolgokhoz és az okkult tudományokhoz, aki szenvedélyesen érdeklődött távoli és ismeretlen (pl. távol-keleti) országok és népek, illetve ezek szokásai és hagyományai iránt. A különlegességekhez való vonzódása arra készítette, hogy rendkívüli szobrokat faragtatson, és ezekkel népesítse be a palotája melletti erdőt.

Bomarzo rideg és széljárta palotájának birtokosa, a púpos és rút külsejű Vicino Orsini úr gonosz és vad tirannusként uralkodott a környéken. Mivel a világban is önmaga deformitását akarta viszontlátni, megparancsolta, hogy a környező erdőt olyan szobrokkal tegyék félelmetessé, melyeket ő eszelt ki, s melyekben démonikus személyisége különös és kegyetlen élvezetet talált.

Korának tudós humanistája, a széles látókörű és nagy műveltségű méltóságos Vicino Orsini, aki jártas volt a történelemben, a morálfilozófiában és egyéb tudományokban, valamint kiváló értője volt a művészeteknek, elhatározta, hogy egy különleges parkot hoz létre a birtokán, amelybe, mint egy műalkotásba, belesűríti egész világszemléletét, életre kelti az elveszett Paradicsom pokoli tükörképét.

A magas arisztokrata körökből származó Vicino Orsini igazi hedonista volt, aki csak élvezeteinek és szenvedélyeinek élt, s aki szerelmi és katonai kalandokkal teli fiatalok után visszatért bomarzói birtokára, és a palotája melletti sajátos természeti környezetbe fantasztikus szobrokat állíttatott, hogy vendégei e különleges hangulatú helyen szórakozhassanak.

Íme a sokarcú valóság, amely a park születését megmagyarázza. A filológiai és történelmi kutatások tükrében igaznak bizonyul minden variáció, amely a bomarzói

park birtokosának személyiségére és életére vonatkozik. Az egyetlen kivétel talán a negyedik, amely magyarázatot is igényel: ez a hagyomány által jól megőrzött félreértésen alapul, mely szerint a második Vicino Orsinit (a park építtetőjét) összetévesztették apjával, Pier Francescóval, akit első Vicinónak hívtak, és aki kevésbé nemes tulajdonságokkal bírt, mint fia. Mindennek ellenére ez az elképzelés él legélénkebben a köztudatban, még ma is ezt mesélik a városkának és környékének lakói. Olyan évszázadok óta ismert legenda ez, amelyben a fantázia s a misztikus és félelmetes dolgok iránti vonzódás könnyedén legyőzi a valóságot és a tudomány által feltárt tényeket.

Az egyetlen dolog, ami ezekből az életrajzi adatokból egyértelműnek tűnik, az, hogy a parképítés eszméje szoros kapcsolatban van a tulajdonos személyiségével, aki nemcsak birtokosa, hanem szellemi alkotója is ennek a művészi közegnek, melyben az önmegvalósítás lehetőségét találta meg. A Boschetto, ahogy ő nevezte, a herceg életműve lett, hű lenyomata a kor e jellegzetes személyiségének. Ez a liget nemcsak műalkotás volt, hanem egy valóságos közeg, amely egyszerre kínált állandóságot és a természeti környezet, az évszakok körforgása révén változást is. Az erdőrésznél nem volt kerítése, vagyis nem voltak határai, magának a valóságnak egy darabja volt, ahol különleges élményekkel lehet gazdagodni, ahol a sziklák helyenként hihetetlen és bizzarr formákat öltenek, kővé vált szörnyekké lesznek, ahol a buja növényzet sűrűjében űlve a szemlélődő szinte beleolvad a környezetbe, vagy ahol a sétáló helyét változtatva mindig új és új aspektusból látja ugyanazt. Valóban, ez a hely több mint egy park vagy a természet egy darabja, és több mint szoborkollekció – valamelyest azokhoz a modern műalkotásokhoz hasonlít, amelyek aktív részvételt kívánnak meg a befogadótól, ahol a szemlélő saját mozgásával, saját aktuális hangulatával a megalkotás és/vagy a mű részesévé válik. A valóságos és a fiktív tér közötti különbség megszűnésével a szemlélő a jelenet szereplője lesz. Vicino Orsini számára ez a park nemcsak nézni való hely volt, hanem életér is.

Hogy a Szent liget szellemi megalkotója maga a tulajdonos volt, alátámasztja egyrészt az a tény, hogy rendkívül hosszú ideig, mintegy húsz éven keresztül folytak a park kialakításának és átalakításának munkálatai (az 1550-es évek közepétől az 1570-es évek végéig, másrészt az az elvi következetesség, mely a különböző időkben keletkezett és egymástól térben is távol lévő szobrokat egy képzetkör köré csoportosítja. A szobrász (vagy szobrászok) neve az 1950-es évektől folyó kutatásokban sokáig ismeretlen maradt, a legújabb eredmények Pirro Ligoriónek tulajdonítják az érdemet. Nem kétséges, hogy a tárgy, tárgyválasztás és stílus bizonyos fokú koherenciája és a kompozíció (még ha problematikus és polivalens is) egyetlen személy, egy fantáziadús és extravagáns rendező tehetségét mutatja. A Szörnyek parkja egy érdekes személyiség talányos öröksége, aki a reneszánsz rend és harmónia világát elveszítve, az esetlegességet és véletlenszerűséget vitte színre. A maga sokarcúságát próbálta egységbe fogni ebben a műben, amelyet soha nem sikerült igazán befejeznie, s amely nyitottságában torzó maradt. „Végéreményben semmi állandó nincsen, sem bennünk, sem a dolgokban; s mi és ítéleteink és minden halandó dolog folyik és hullámszik szakadatlanul, így azután semmi bizonyosat nem tudunk, nem tudhatunk, lévén hogy ítéelő és megítélt állandó változásban és forgandóságban van”¹ – írja a kor nagy teoretikusa, Montaigne, mintha ezzel jelen példánk

¹ Montaigne: Esszék, Kriterion 1983. 166. l.

alkotójáról és alkotásáról szólna. Orsini halála után egy fél évszázaddal, 1645-ben a park a Lanték tulajdonába került, majd 400 éves csipkerózsika-álmából az 1950-es években kelt új életre elsősorban a jelenlegi tulajdonos feleségének, Tina Severi Bettini asszonynak a kezdeményezésére: a szobrokat kiszabadították az őket borító föld alól, és belépődját kezdtek szedni. Újonnan felfedezett jelentőségéhez hozzájárult Salvador Dalí hírneve is, aki inspirációt gyűjtve hosszabb ideig tartózkodott Bomarzóban.

Mit fejez ki korából, és milyen üzenetet rejt a mai látogatónak ez a „mű”, mely Boschettóból Szent liget lett, s melyet ma a Szörnyek parkjának hívnak – ezt próbáljuk a következőkben megközelíteni: azt a szemléletmódot, amely a reneszánsz eszmékkel és filozófiai áramlatokkal szakítva gyökeresen újat hozott, s amit ma manierista világgépnek nevezhetünk.

„Voi che pel mondo gite errando vaghi
di veder meraviglie alte e stupende
venite quà dove son facce orrende
elefanti leoni orsi orchì et draghi.”²
(felirat a Szent ligetből)

Róma kifosztása (1527) után viszonylag nyugodt korszak kezdődött Itáliában, mely egy urbanisztikai megújulásban is megmutatkozott: a vidéki nemesi birtokokon, így Lazio területén is új paloták, kúriák épültek, s divatba jött a vidéki életmód, a nyaralás. Az 1550-es években az Orsiniak is nekiláttak észak-laziói palotájuk bővítéséhez és a birtok rendbehozatalához. A bomarzói birtokon a városka melletti völgy egyik oldalán terült el a „kert”, amely valószínűleg a reneszánsz ízlés hagyományainak megfelelően gondozott parkot jelentett, melyben a geometrikus formák uralkodtak. Sok hasonló található a környéken, mint például a bagnaii Villa Lantéban vagy a capratolai Villa Farnesében. A bomarzói birtokhoz a palotán és a kerten kívül egy erdőrészlet is tartozott, a későbbi Szent liget, egy érintetlen vadon a völgy szemközti oldalán. A völgy mélyén folydogáló patakon kis híd vezet keresztül, mely után egy kőkapu következik jelezvén a bejáratot. Tehát létezett egy bizonyos bejárat, ami azt jelenti, hogy van a parknak kezdete (és vége?), vagyis az út valahonnan vezet valahová: ezek szerint a völgy legalsó szintjéről haladunk a különböző teraszok érintésével az egyre magasabb szintek felé. A kapu és több szimbolikus motívum – a patakon való átkelés, a bejáratot őrző két szfinx – arra utal, hogy itt egy más világba lépünk. A szfinx ikonográfiai szempontból az oroszlán (hatalom, erő) és az anyaistennő kontaminációja, általában sírhelyek, hidak,

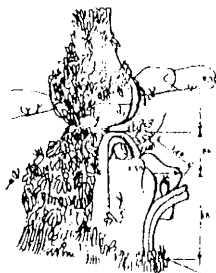
² Ti, kik csodára vágyva
kezdtétek a világot járni,
gyertek ide, ha akartok
elefántot, medvét, oroszlánt
óriásokat és sárkányokat látni.

határok, szent helyek őreként szolgál. Jelentéstartalmához a titok fogalma is kapcsolódik: a két szfinx talányos felirata is arra utalnak, hogy a csodák birodalmába léphetünk:

„Tu ch’entri qua pon mente parte a parte
e dimmi poi se tante meraviglie
sien fatte per inganno o pur per arte”³

„Chi con ciglia inarcate et labra strette
non va per questo loco manco ammira
le famose del mondo moli sette.”⁴

A bejárattól balra elindulva nemsokára egy óriási kőarcba ütközünk, mely a feltárás után egy ideig a Mascherone nevet viselte. Szinte váratlanul tör elő az őt körülvevő sűrű növényzetből, mintegy az ösvény végpontját képezve. Megformálása az etruszk szobrászatra és a görög démoni maszkokra emlékeztet. Álarcszerűségének magyarázatát a kor folklorikus hagyományaiban is lehet keresni: az 1500-as évek ünnepeiben egyre nagyobb szerepet kapnak a démonikus karneváli maszkok (amelyek a barokkban általánosan kedveltek és elterjedtek lesznek), talán kapcsolatba hozható a XVI. század körmeneteinek jellegzetes, ijesztő ábrázolásaival is (pl. II. Henrik francia király s V. Károly német-római császár udvarában rendeztek ilyen nagyszabású körmenetet), vagy bizonyos divatba jött ünnepi szórakozásokkal, ahol fantasztikus álarcokat és élőképeket mutattak be. Ilyennek részese lehetett Vicino Orsini is jó ismerősének, Cristoforo Madruzzo kardinálisnak az udvarában.



1. ábra

³ „Ki itt belépsz, véd eszedbe az egészet,
s aztán szólj, e sok csoda
csalás-e vagy pedig művészet?”

⁴ „Ki nyitott szemmel, de összezárva száját
nem lép be e helyre,
bizony elmulasztja a világ csodáját.”

A kőarc eltűzött mimikájú: az orr, a fül, a szem, a nyelv, a haj erősen kiugróan formáltak, túlhangsúlyozottak, nem beszélve az óriási kitátott szájról (szadisztikus motívum), mely elnyeléssel fenyeget, vagy esetleg valamit kiontani látszik magából. Egyes kutatók a patak szimbolikus forrását látták benne. Forrás és elnyelés, születés és halál, kezdet és vég egyszerre van itt jelen. A brutális arcot felülről egy gömb díszíti, mely az állandó változás szimbóluma, s egyben az Orsini család címere is. A heraldikai szimbólum és az ijesztő szörnyarc egymáshoz kapcsolása a park eredetének és az egész Orsini-féle világképnek is magyarázatát adja: egy fantasztikus és groteszk „más”-világ ez, ahol a harmónia és a humánus helyére a démoni és erőszakos kerül, a létezés álarca ez, a létezése, mellyel „semmi kapcsolatunk nincs, hiszen minden ember születés és halál között lebeg s csak homályos látszat és árnykép: bizonytalan s ingatag jelbeszédét, melyet a homályból küld, alig lehet felfogni. Ha meg akarnád markolni a lényegét, úgy jársz, mint a vízzel: szétszór, minél szorosabban préseled. Mindenben a változékonyság törvénye az úr. Az értelem hiába keres állandóságot, mindig csak csalódik, mert nincs állandó, nincs maradandó: minden csak keletkezik, de semmi sem létezik, s minden már haldoklik, még mielőtt megszületett volna...”⁵. Az újabb kutatások ezt a szobrot Próteusszal, a tengeri istennel azonosítják a forrással való kapcsolata, valamint a megformálás bizonyos jellemzői alapján. A szemöldök, az arccsont, a száj vonalának hullámszerűsége az alakját állandóan változtató, a világ sokféleségét, sokszínűségét jelképező Próteuszra utalnak, aki a prima materia, az Anyag allegóriája is, s aki változékonyságában soha meg nem ragadható.

Ebbe az irányba nem lehet továbbhaladni, mivel nem vezet út, vissza kell térni a bejáratához. Innen újra elindulva először az Óriás figurájára bukkanunk, aki combjánál megragadva fejjel lefelé tart egy másik alakot, akit éppen széttépni készül. Az Óriás kilétét illetően megoszlanak a szakvélemények: egyesek a görög mitológia gigászának tartják, mások Herkulest látják benne, aki Kakosszal vagy Likusszal viaskodik, sőt létezik egy harmadik elképzelés is, mely szerint Ariosto *Őrjöngő Orlandójának* „illusztációja”. Az első feltevést alátámasztja, hogy a gigászok küzdelme a kor divatos témája: a mantovai Palazzo del Té egyik falfestménye is ezt ábrázolja, és tudunk Vicino Orsininek egy olyan, Annibal Carónak írt 1564-es leveléről, melyben tanácsot kér tőle, hogyan festesse meg a gigászok harcát bombarzó palotája egyik termének falára. Mitológiai szempontból a gigászok küzdelme a khtonikus világ kifejeződése, a kaotikusan kavargó elemek harca, a koordinálatlan őserők öntudatlan kitörése. A Herkules-mítoszhoz kapcsolódóan a jó és a rossz küzdelmét kellene a jelenetben látnunk, a kultúrhis diadalát az isteni törvényeket semmibe vevő ellenfelén. Herkules magabiztos bíróként ítélkezik, erkölcsi fölénye szentesíti a brutális akciót, talán ezért nem tükröződik indulat az arcán. Érdekes irodalmi allúzió lenne, ha az óriás alak valóban az Őrjöngő Orlandót testesítené meg, aki bolyongása során egy alkalommal két fiatalemberrel találkozik, akikre esztelen dühében váratlanul ráveti magát:

„L'altro s'attacca ad un scheggiori ch'usciva
Fuor della riccia per salirvi sopra:

⁵ Montaigne: i. m., 166. l.

Perché si spera, s'alla cima arriva,
Di trovar via che dal pazzo lo cuopra,
Ma quei nei piedi (che non vuol che viva)
Lo piglia, mentre di salir s'adopra:
E quanto piu sbarrar punte le braccia,
La sbarra si, ch'in duo pezzi lo straccia..."

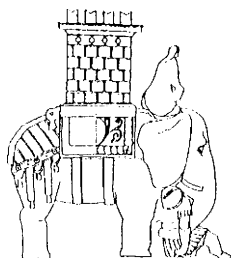
A jelenet mindenféleképpen a destruktív erő kitörését festi: az indulatok elszabadulása a kar mozdulatában fejeződik ki, az arc érzéketlen marad, ami az egész jelenetet kicsit irracionálissá, az aktust pedig szimbolikussá teszi. A kíméletlen erő elsöprő győzelmének ijesztő hatását a kompozíció arányai is fokozzák: az óriás feje törzséhez, különösen lábához, erős combjaihoz képest rendkívül kicsi, így még magasabbnak, robusztusabbnak látszik. Az anatómiai torzítások, a test egyes formáinak túlhangsúlyozása miatt a jelenet Michelangelo szobraira emlékeztet. Az alakok beállításában szokatlan, vízszintes tengelyű szimmetriát lehet felfedezni.

A patak mentén felbukkanó realiztikus megformálású teknősbéka méretei megütököztetnek. Óriási hátán az oszlopon álló nőalak torzója Nikére, a szárnyas győzelemre, vagy kezének tartása miatt távol-keleti táncoló istennőre emlékeztet, s ezáltal a teknősbéka figurája is szimbólummá válik. Tudjuk, hogy Vicino Orsini rajongott a távol-keleti érdekességekért, és tudjuk azt is, hogy III. Pál pápa idején, a XVI. században jezsuita misszionáriusok kínai, indiai, japán tárgyakkal, díszekkel és csecsebecsékekkel ismertették meg Európát. Ezek utánzása a barokk korában egész divatot teremtett, többek között a kertépítésben; gondolhatunk itt a kínai pagodákkal, tatár sátrakkal díszített angol, francia, német parkokra. Ikonográfiai szempontból a teknősbéka jelentős szerepet játszik: az indiai mitológiában a világmodell fontos eleme, hátán tartja a földet. Újabban a teknősbéka-szobor alatti patakmederben egy bálna alakját vélik felfedezni, állatok mitikus küzdelmének láttatva ezzel a jelenetet. A bálna (cet) is az alsó kozmikus zóna lakója, szerepet játszik a teremtésben, és a hátán hordja a földet. A teknősbéka és a bálna a hármas tagolású világmodell alsó régiójának szimbólumai, a víz eleméhez tartoznak az ember számára talányos szörnyetegek, az archaikus, tudattalan létezés mítikus alakjai.

Továbbhaladva nagyobb térre érünk, ahol két építmény fogad bennünket: a Nimphaenum és az Elvarázsolt házikó. A manierista szemlélet jellemzőit vizsgálva csak egy-két részletre fordítunk figyelmet. Így például a Nimphaenum egyik kútjának érdekessége, hogy hátsó fala ablakra emlékeztet (egy téglalapalakú sík felületet keret vesz körül, oldalt voluták és pálmamotívumok díszítik), de a közepe természetesen simára csiszolt kő, ezért egy semmibe nyíló ablak vagy elhomályosult tükör benyomását kelti. A dekoratív elemek ezt az akarva-akaratlan teremtett semmit keretezik. A két-szintes Elvarázsolt házikó szokatlanul kis mérete eleve kizárja, hogy gyakorlati célokra is szolgált volna valaha, nem beszélve ferde voltáról, ugyanis falai a domb oldala felé erősen dőlnek, s így a padlózat síkja is eltér a vízszintestől. (Ráadásul kissé lejtős terepen áll, sőt a domboldalt megerősítő támfal sem függőleges.) A szemlélő állandóan kontrollálni kényszerül elbizonytalanodott térérzékelését, sőt az apró szobába lépve egyensúlyát is elveszíti.

Ha fölfelé vesszük utunkat, mozgalmas térre érkezünk, melynek domináns figurája egy óriási, szoborfülkében ülő Neptunus. Bár a figura attribútum nélküli, a karja alatti delfin szájából csörgedező víz és az alak megformálása kétségtelenné teszi kilétét. A kor szobrászatára jellemző a görög-római istenségek kolosszális méretekben való megjelenítése, hasonló Neptunus-szobrot találunk a közeli Caprarola parkjában, vagy ilyen jellegű Giambologna pratolinói Appennin-óriása. A kőszobor arca hatalmat és erőt sugároz, elmélyedő tekintete valamiféle időtlenséget hordoz. A szobrot belepő moha a művészi hatás részévé válik, általa mintha a természet igyekezne visszavenni egy darabját.

A Neptunusszal majdnem szemközt ülő nőalakot megpillantva azonnal szembe-tűnik testrészeinek anatómiai aránytalansága (mint a Herkules-szobor esetében): a lábak túlságosan felnagyítottak, erőteljesek a törzshöz képest, olyannyira, hogy a térd például nagyobb a fejnél. Érdekes játék ez a perspektívával, mintha a szobor csak meghatározott nézőpontból, szinte festményként volna szemlélhető, különben a test elveszti természetes arányait. Ez a torzítás a nőalaknak a földhöz való kapcsolódását is hangsúlyozza: a talaj felé egyre szélesedő, szétterülő test azt a képzetet kelti, hogy teljesen eggyéolvad a földdel. Az arc rejtélyes mosolya a késő etruszk szobrászat hatására enged következtetni. A fej gyümölcsökkel és virágokkal teli díszes tálat tart. Megformálásához könnyen társítható a termékenység és az anyaság fogalma, így a szobor valószínűleg Cerest ábrázolja. Ceres alakja a természettel való szoros kapcsolata miatt (Déméter eredetileg föld-anyát jelent) igen népszerű lesz a barokk kertépítészetben. A Ceres-mítosz a pusztulás és újjászületés, az élet és halál örök harcát jeleníti meg.

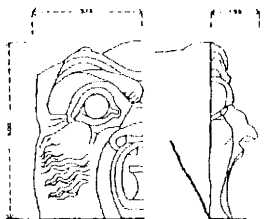


2. ábra

A tér harmadik szobra, a Harci elefánt ikonográfiai szempontból talán a legkevésbé illeszkedik bele ebbe a művészi komplexumba, ám sok szál fűzi a római és itáliai történelemhez: lehet Hannibálra vonatkozó történelmi utalás, de elképzelhető az is, hogy a jelenet Vicino Orsini életének egyik meghatározó élményére utal (Hesdin bevételénél Orsini Savoyai Emanuel oldalán vett részt, akinek címerállata harci elefánt volt). Az elefánt szimbóluma gyakran felbukkan az indiai mitológiában, az antik tudat számára pedig az örökkévalóságot testesítette meg. Egyedül ebben a jelenetben szerepel két emberi alak: az elefánt hajtója és egy legionárius(?), akit az állat ormányával éppen szétroppantani készül.

Kissé hátrébb a hatalmas Sárkány tör elő, úgy látszik, mintha testének hátsó részét a mögötte lévő sziklabarlang rejtené. A sárkány szimbóluma szinte valamennyi nép

mitológiájából ismeretes: a kaotikus erők jelképe, a víz eleméhez kapcsolódik, az ősóceánhoz, mivel a kígyó egyik transzformációjának tekinthető. Az ember számára nem kutatható titkok őrzője, a kezdet és vég ismerője. A bomarzó Sárkány három, kutyához hasonlatos állattal küzd, akik több oldalról támadják: tipikus vadászcenit-téma. Giovanni Bettini, a park legrégibb kutatója a Sárkány szimbolikus jelentését Pirro Ligorio egyik traktátusa alapján magyarázza. Bettini szerint a szobrász, Pirro Ligorio (aki egyébként Michelangelo halála után a Szent Péter-székesegyház kupolájának munkálataiban vett részt) teremtő képzelete legalább olyan szerepet játszott a tematikai választásban, mint Vicino Orsinié. Traktátusában a sárkány az időt jelképezi, a három állat (egy kutya,



3. ábra

egy oroszlán és egy farkas) a tavasz, a nyár és a tél szimbóluma, s egyben a múlt, jelen és jövő jelképei, melyek hiábavaló harcot folytatnak magával az idővel.

A csoportozat mögötti teraszon a kompozicionális rend minden ismervé nélkül több kisebb szobor, illetve szobormaradvány található, de itt látható a park talán legimpozánsabb alkotása is: a Pokol szája, avagy az Emberevő óriás. Ez inkább domborműnek hat, a megmunkált kőarc alig emelkedik ki a sziklából, és ha tátott szájába belépünk, egy barlangszerű mélyedésben találjuk magunkat. A barlang mitológiai eredetét illetően a halál, „az újjászületési rítusok, beavatási szertartások, a mágia, a meditáció [...], pokoljárások [...]” színtere, általában kultikus hely (szentély, sír, templom-hegyek mentén)⁶, ezáltal szoros kapcsolat fűzi a szobrot a labirintus fogalmához. A szemlélt elnyelő száj kapuként szolgál a belső térbe való bejutáshoz, a szemeken pedig fény szűrődik be, mintha csak ablakok lennének. Rendkívül érdekes az arc, a barlang és a ház fogalmának összekapcsolása. A mélylélektan a házat a személyiség szimbólumának tekinti, az ember szemei az ablakok, a ház szintjei pedig a tudat különböző rétegeinek felelnek meg. Vegyük ehhez hozzá, hogy a barlang-szimbólum a tudatalatti kifejezője! Groteszk megoldás, hogy a szájban belül kőpad fut körbe, és középen egy kőasztal áll. A száj-kapu külső ívén lévő felirat Dantét idézi: „(Lasciate) ogni pensiero vo(i) che entrate.”⁷

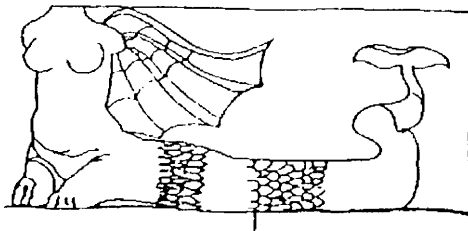
A következő teraszon a magas fák árnyékában rejtőző három szobor első pillantásra szinte árnyéknak tűnik. Két nőalak ül egymással szemközt: az egyik Ekhidna, aki a föld mélyén lakozó félig nő-, félig kígyóalakú istenség, Gaiának, a föld-anyának az unokája, Herkules több ellenfelének anyja. Kétfelé ágazó kígyófarka (mely ülőalkal-

⁶ Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György: Jelképtár. Helikon 1990. 33. l.

⁷ „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!”

Dante: Isteni színjáték. Bukarest, Kriterion 1985. 14. l. (Babits Mihály fordítása)

matossággként szolgálhatott) széttárt lábakra emlékeztet, és még erotikusabbá teszi, hogy a farkait borító pikkelyek a törzset elérve szőrzetté alakulnak. Az antik hatású arc, a merev testtartás ötvözése az erotikus motívumokkal rendkívül titokzatosá teszi. Hatá-



4. ábra

sához hozzájárul, hogy ambivalens viszonyulást kelt a felsőtest vonzó nőiességének és a fark visszataszító állatiasságának összekapcsolása.

A szemközti nőalak nehezen azonosítható mitológiai szimbólum: női felsőteste, madárszárnyai, pikkelyes törzse, delfin-, sárkány-, vagy halfarka és bikára emlékeztető mellső lábai alapján leginkább valamilyen archaikus alvilági lénynek vélhetjük. Akár a Gorgók, a Hárpiák vagy a Fúriák egyike, mindenképpen kapcsolatba hozható a víz, illetve a föld elemével. (A Gorgók Gaiának és Pontosznak [tenger] az unokái, a Hárpiák Thaumasz [tengeristen] és Elektra Ókeanisz leányai, a Fúriák [Erinnüsök] Gaia gyermekei.)

A térség közepén fekvő két oroszlán talán Bomarzo tartományi székhelyére, Viterbóra utaló szimbólum, ugyanis a hagyományok szerint a Herkules alapította Viterbo címerének állatai. Egyébként az oroszlán szoláris szimbólum, a reneszánsz ikonográfiában egyfelől az erő és a bátorság jelképe, másfelől „egészen a 17. századig virágzott az oroszlánnak, mint a gőg, a harag, a kolerikus vérmérséklet, Afrika s mellette általában az ismeretlen földek attribútumaként szolgáló ábrázolása.”⁸ Esetleg őrző-védő funkciójában is értelmezhető.

Mielőtt a legfelső teraszra vezető lépcsőt elérnénk, két medvével, az Orsini család szimbólumával (orso=medve) találkozunk, melyek a család címerpajzsát tartják. A lépcsőt Cerberus őrzi. A dombtetőn álló magányos templom nyolcszögletes kupolája a firenzei dóméra emlékeztet. Az egész épület mintha kicsinyített lenne: a lépcső olyan keskeny, hogy alig fér el rajta egy ember, a pronaosz oszlopai úgy összezsúfolódtak, hogy szinte oszloperdőnek hatnak. Ez az építészeti miniatürizálás megdöbbentően hat a szemlélőre, az egész templom inkább játékszernek, apró dísz tárgynak látszik.

Összegzésként megállapítható, hogy az egyes szobrokra, illetve ezek egymáshoz való viszonyára, valamint az egész művészeti komplexumra a tartalmi-formai polivalencia és a nyitottság jellemző. A szobrok szinte kivétel nélkül mitológiai tárgyúak. Feltűnő a mitológiai kapcsolódás sokfélesége: a teknősbéka és az elefánt eredetét tekintve indiai, a szfinx és az oroszlán eredetileg egyiptomi, illetve közel-keleti, a sárkány egyetemes szimbólum, a többi ábrázolás pedig a görög-római mitológiához köthető (Neptunus, Ceres, Ekhidna, Fúria, gigász, Herkules). Ha rendezőelvet keresünk, vajon

⁸ Mitológiai enciklopédia I. Budapest, Gondolat 1988. 206. l.

miért éppen ezek a mitikus lények népesítik be a Szörnyek parkját, több lehetőség adódik. A mitologikus ábrázolások jelentős része a föld és – mint ez a reneszánsz és barokk kertekben természetes – a víz eleméhez köthető. A másik, szinte minden alakhoz kapcsolható eszmei-filozófiai tartalom a halálra utal. A megjelenített figurák vagy a mitológiai alvilág képviselői (Cerberus, Ekhidna, Fúria, Ceres egyik arcúata) vagy a világmodell alsó szintjének lakói (teknősbéka, cet, sárkány), avagy valamilyen módon ők maguk a halál okozói (elefánt, gigász vagy Herkules, a Pokol szája). A szoborcsoportokat (Teknős és Cet, Gigászok vagy Herkules és Kakosz, Harci elefánt, Sárkány) összetartó tartalmi mozzanat az életért való küzdelem motívuma. A halállal való kapcsolatból, az „emberalatti” és khtonikus létre vonatkozó jellemzőkből adódik többek között az a démoni jelleg, amely az első pillanattól fogva tartja a befogadót.

Formai szempontból a legszembetűnőbb közös vonás a manierizmusra oly jellemző aránytorzítás. A mitológiai alakok félelmetes kolosszusok, az emberi méretekhez viszonyítva erősen felnagyítottak. Egymáshoz viszonyított méretük nem mutat egységes szemléletet: az elefánt kisebb a teknősbékánál, az egyik terasz korlátján lévő toboz és makkot formázó díszítőelemek nagyobbak például a Cerberusnál, az Emberevő óriás arca (avagy a Pokol szája) nagyobb a sárkánynál. Az építmények, például a templom és a házikó alig nagyobbak a szobroknál, szinte miniatűrízáltak. Hasonló aránytorzulás figyelhető meg egyes szobrok esetében is, mint ahogy már volt erről szó Herkules és Ceres alakjánál. Más esetekben a megszokottól eltérő síkok alkalmazása döbrent meg: az Elvarázsolt házikó ferdesége, az eddig még nem említett Pegazus-kút medencéjének lejtése, vagy a lejtős terepen álló etruszk pad tökéletesen vízszintes ülőkéje, melynek két végpontja a talajtól különböző távolságra van. A vízszintestől és a függőlegestől való, tudatosan alkalmazott eltérés szinte lehetetlenné teszi ezeknek az építményeknek a funkcionális használatát. Mindhárom előbb említett jellemző az érzékelés zavarát okozza: felborítja a megszokott térbeli viszonyokat és méretarányosságot, kétségbe vonja percepciós képességeinket, csodálkozásra készítet és csodálatba ejt. A parkot mint kompozíciót tekintve, hasonló, szimmetriaérzékünket erősen zavaró elrendezést tapasztalunk. A teraszok véletlenszerűen adódnak a domb oldalában, az őket összekötő utacskák szeszélyesen kanyarognak össze-vissza. A térkihasználásra is jellemző az aszimmetria, az egyes teraszok nagy terei szinte felbillenni látszanak az egyik végükbe zsúfolt szoborcsoport tömegétől.

Bomarzo alkotója megszegi a klasszikus és megszokott arányokat, felborítja a reneszánsz törvények szabta szimmetriát, a részek harmóniája és egysége helyett a torzítást és a töredezettséget választja, ezáltal gyakran percepciós bizonytalanságot és a szó szoros értelmében egyensúlyzavart okoz. A klasszikus szépségeszményen diadal-maskodik a groteszk. A reneszánsz művészi szabályai érvényüket veszítik, és egy újfajta látásmódnak adják át helyüket: a manierizmusnak.

„...ho imparato da Seneca il quale dice che il fine di filosofare non è altro che imparare di morire.”⁹
(Vicino Orsini 1573. november 26-i leveléből)

A mai köztudatban a kertépítésnek kétféle típusa létezik: az angolkert és a francia típusú kert. Míg az előbbi érintetlenül hagyja a növényzetet, és nem kívánja „civilizálni” a természetet, az utóbbi geometrikus alakzataival és nemesített, nyírott növényeivel az ember dominanciáját mutatja. Kevésbé ismert az itáliai típusú kert, mely ókori gyökerekre nyúlik vissza: az Augusztus-kori Róma környékén divatba jön az olyan kert, mely társasági célokat szolgál, melyet lugasok, pavilonok, márványmedencék, szobrok és amforák díszítenek, s amilyeneket ma is látni Pompeiban és Herculaneumban vagy akár Tivoliban.

A reneszánsz kert, mely a franciakeretek alaptípusa, általában sík vagy szabályosan elrendezett, négyszögletes alapú bekerített terület, melyet párhuzamos, illetve derékszögben találkozó utak hálózának be. A XVI. században éli virágkorát, amikor is újra megjelennek a korlátos teraszok, a támfalak, az impozáns lépcsősorok, a műbarlangok és a szoborfülkék. A „rendhez” szoktatott növényzet mellett a másik főszereplő a szökőkutakban, medencékben, vízesékekben és mesterséges vízlépcsőkön csobogó víz. A reneszánsz kert gazdagságával, rendélményével és harmóniájával maga a földi Paradicsom, a reneszánsz emberközpontúság mintaképe. A század második felében a kertépítészetnek ezek az ismérvei egyre inkább háttérbe szorulnak: elmaradnak a geometrikus alakzatok, az utak szabadon kígyóznak a hullámzó vagy lejtős terepen. A rend helyét a festői rendetlenség és sokszínűség veszi át. A kert egységét egyedül a szabadon burjánzó növényzet látszik kifejezni. Bomarzóban a kerti szobrok és építmények annyira beilleszkednek a természetbe, hogy az a művészi hatás részévé válik: Próteusz váratlanul bukkan elő a sűrűből egy ösvény végén, Ekhidna és Ceres alakja mintha a földből nőne ki, a Pokol szája folytatódni látszik a domboldalban, mint egy testben, a Sárkány sziklabarlangjából tör elő. A szobroknak nincs talapzatuk, így nem válnak műtárggyá, a természet részeként hatnak. A panteisztikus hatás fokozására Vicino Orsini különleges növényeket is telepített a kertbe. Volt olyan elképzelése is, hogy egzotikus állatokkal népesítse be a parkot. Ismeretes, hogy Farnese kardinálistól 1580-ban egy medvét kapott ajándékba, pávákat tartott, és naplójegyzetei szerint szándékában állt egy majom megvásárlása is. A természeti jelenségek (például a fény-árnyék) és az évszakok hangulatai is szerves részét képezték az összhatásnak. A parkban este, sőt éjszaka is lehetett tartózkodni, ilyenkor a szobrokat fáklyákkal világították meg, így még misztikusabb és ijesztőbb látvány fogadta a látogatót.

Annak ellenére, hogy a növényzet egységes háttérül szolgált a különböző szobrok és építmények számára, nem mondható, hogy a Szent liget egységes kompozíció. A „mű”-alkotások elhelyezése inkább spontaneitást mutat, semmint tudatos koncepciót. A térbeli rend vagy szabályszerűség hiányát mutatja, hogy egyes szobrok egymástól ötletszerűen eltérő távolságra vannak, hol egyesével elszórtan, hol csoportosan egy-egy terasz sarkába zsúfolódva. A befogadó mindannyiszor csatlakozik várakozásaiban; mind-

⁹ Megtanultam Senecától, hogy bölcsekedni annyi, mint készülödni a halálra.

untalan megghiúsul az az öntudatlan törekvése, hogy felismerje a park művészi struktúráját, a benne rejlő egységet, részeinek egymáshoz való térbeli viszonyát. Alighogy felismerni vél valamilyen rendet, szimmetriát, azonnal megzavarják ebbe a szisztémába nem illeszkedő, avagy ennek éppen ellentmondó elemek. A különböző szinteken lévő kilátóteraszok ellenére nincs olyan hely a parkban, ahonnan áttekinthető lenne az egész, ezért sosem nyújtja az egység benyomását, sosem át- vagy belátható, hanem csak részeiben ragadható meg, a vizuális szintézis minden reménye nélkül. A részek eluralkodása az egészen, a várt konszonzancia helyetti disszonzancia a manierista szemlélet jellemző vonása. A manierista alkotásokat labirintushoz szokták hasonlítani. Bomarzóra többféle értelemben illik a labirintus-szimbólum: labirintus a maga műalkotás-fogalmában, olyan művészi megjelenítés, melynek egysége nehezen ragadható meg, mely sokféle megközelítési módot tesz lehetővé, melyben az útkeresés, a megértés módja talán fontosabb a középpont vagy valamiféle cél elérésénél. Áttekinthetetlenségével, szeszélyesen kanyargó ösvényeivel, a térbeli orientáció nehézségeivel labirintusszerű maga a park, amelyben állandóan úgy érzi az ember, hogy eltévedt. A szobrok és az útkeresés mitológiai vonatkozásai: a halállal, az alvilággal, sőt a földdel kapcsolatos ikonográfiai jelentéstartalmuk is összekapcsolódik a labirintus fogalmával, amely a sötétség, az alvilág, a halott által bejárandó út egyetemes, ősi szimbóluma. S végül, de nem utolsósorban Bomarzo a filozófiai útkeresés labirintusa is: beavatási szertartás szent helye, melynek – mint minden labirintusnak – a lényege a halálra való felkészülés.

Az előbbieken túl a befogadóra gyakorolt hatás zavaró jellegét a különböző valóságfokok keveredése is fokozza. Egyes szobrok realiztikusan, sőt naturalisztikusan ábrázolnak irracionális tartalmakat (Sárkány, Cerberus), mások plasztikus és realiztikus megformáltságuk ellenére szimbólummá válnak (Teknősbéka, Herkules). Előfordul, hogy kidolgozott, valóságghű részletek váltakoznak stilizált, egyszerűsített motívumokkal, mint a Harci elefánt vagy Próteusz alakjában. A valószerű és hihető keveredése a hihetatlennel és irracionálissal mind a képzőművészetben, mind az irodalomban a fantasztikum megeremtését szolgálja. A különböző síkok váltakozása, együttes megjelenése elbizonytalanítja a szemlélőt (olvasót), aki saját érzékelésében kezd kételkedni. Ez a lélektani alapja a csodálkozásnak, mely a racionális és irracionális elemek együttes felismeréséből születik. A csodálat és a megdöbbenés, vagyis a kor kedvelt fogalma, az ún. *meraviglia* a manierista stílushatás egyik legfontosabb érzelmi komponense.

A valóság és a műalkotás viszonya is új módon értelmezhető Bomarzóban. Ebben a viszonyban tulajdonképpen kétféle, egymással bizonyos szempontból ellentétes törekvés nyilvánul meg. Egyfelől érvényesül az az elgondolás, mely a befogadó és a műalkotás közötti korlátokat igyekszik lebontani; kiküszöböl olyan elemeket, melyek a szobrok műalkotás voltát „szokványos” módon hangsúlyozzák: erre mutat a szobrok talapzatának hiánya és a természeti környezetbe való beillesztésük. Mint már szó volt róla, a szobrok annyira a valóság részeinek hatnak, hogy az elvarázsolt szemlélő még az „érintetlen” kövekben is vél felfedeznivalót. Így a valóságos és a fiktív tér összevegyül, s a befogadó szinte belép a műalkotás világába. Ez a jelenség a festészetben a *soffitto finto* vagy a képeretből szinte kinyúló figurák keltette hatáshoz hasonlítható. A manierista stílus igyekszik megszüntetni azt az illúziót, hogy a műalkotás egy másik, a szemlélőtől elszakított valóság. Másfelől megfigyelhető az a törekvés is, hogy paradox

módon, mégis megláttatja a műalkotás fiktitivását. Olyan szokatlan, elidegenítő elemeket tartalmaz, melyek megdöbbenést, gyakran értetlenséget keltenek a szemlélőben, mint például a repoussoir-figurák alkalmazása a festészetben. Bomarzóban az arányok torzítása és a stilizált részletek mellett ilyen hatást kelt a kőszobrok festett volta, ugyanis az 1570-es évek vége felé Orsini színesre festette a szobrokat, mégpedig általában a természetestől eltérő színűre. A befogadót e szokatlan megoldások arra kényszerítik, hogy a valóságos és fiktív szféra különbözőségét állandóan tudatosítsa magában. A fiktitivás tudatossága a játék alapja is. A „lusus” lényege a fiktitivás szintjén megnyilvánuló korlátlan szabadság, melyben a szokványos, valóságos, „normális” dolgokon való átlépés megengedett. A mű és befogadó viszonyában itt ez a játékos jelleg is érvényesül. Talán idekapcsolható a manierizmus művészet-értelmezése, mely legjobban a maniera szó jelentéstartalmában ragadható meg: „Vasari maniera-fogalma egyszerre jelöl [...] művészi színvonalat, fejlett formakészséget, valamint egyéni karaktert s az individuális hajlamok szabad érvényesülését”¹⁰. Gondoljunk a bomarzósi szfinx feliratára, mely megfigyelési szempontul tűzi ki a „csalás”, vagyis a valóság imitálása és a művészet megkülönböztetését! A manierista művész nem akarja a valóságot utánózni, sem annak tapasztalati, sem idealizált voltában, hanem teremteni és kitalálni akar, „az igazi maniera szükséges feltétele ugyanis a művészi szabadság”¹¹.

A manierista alkotásban megnyilvánuló fantasztikum, amely a művész kreativitásának és szubjektivitásának hordozója, általában a klasszikus mitológia anyagából táplálkozik. A reneszánsz humánus, igazságos, kiegyensúlyozott világrendjét fenntartó isteneinek helyét alvilági, démonikus istenségek foglalják el, a reneszánsz harmóniája helyett a megerősödő félelem és szorongás lesz a kor életérzésének az alapja. A XVI. században meginduló kapitalista fejlődésben a társadalmi, gazdasági változásokkal természetesen együtt jár a morális értékek elbizonytalanodása is. A reneszánszban a filozófia és más tudományok fejlődése által addig alapvetőnek tartott törvények elvesztik abszolút érvényüket. Megkérdőjeleződik a társadalmi hierarchia létjogosultsága, az erkölcsi rend, az abszolút igazság, a vallás stb., így a rációba, a harmóniába, a szépségbe, az isteni rendbe és emberi jószágba vetett hit megrendül, és egyre inkább a rendezetlenség, az erkölcsi káosz, az intellektuális bizonytalanság érzése válik uralkodóvá. Ebből a lélektani attitűdből következik, hogy a mitológiai szimbólumok közül azok kerülnek előtérbe, amelyek ennek a megváltozott életérzésnek megfelelnek. Ekkor mutatkozik meg először modern arculatában a borzalmas mint esztétikai minőség, amelyet a XIX. század végén fedeznek fel újra, elsősorban a költészetben. A borzalmas hatása ambivalens: egyrészt félelmet kelt és visszataszító, ugyanakkor valahol mégis vonzó, lebilincselő. A Szörnyek parkjának kolosszális figurái, vadállatai, fantasztikus alvilági lakói és óriási maszkja a borzalom élményét kínálják a látogatóknak.

Az intellektus felszabadulása tehát az individuum morális és pszichikus egyensúlyának felbomlását eredményezi. Az elbizonytalanodás, az abszolútnak az elvesztése a relativitás felfedezéséhez vezet. A létezés többféle aspektusból való szemlélete a választás fontosságának felismerése ihleti Vicino Orsinit, hogy palotája falait filozofáló

¹⁰ Klaniczay Tibor: A manierizmus esztétikája. – In: A manierizmus. Budapest, Gondolat 1982. 56. l.

¹¹ uo.

és moralizáló feliratokkal díszítse. Egy falrészén általában két, egymás mellett lévő felirat található, mely kétféle módon interpretál egy problémát, alattuk középen egy harmadik bölcsességgel vagy kétely megfogalmazásával:

EDE BIBE ET LUDE

SPERNE TERRESTIA

POST MORTEM NULLA VOLUPTAS POST MORTEM VERA VOLUPTAS

MEDIUM TENUERE BEATI

SAPIENS DOMINATUR ASTRIS

FATO PRUDENCIA MINOR

QUID ERGO?

A relativitás felismeréséből fakad, hogy a manierista alkotás a realitás (és irrealitás) sokféleségét mutatja meg, a világot antinómiákban és paradoxonokban látja. Mivel minden relatívvá válik, az egyetlen mérték az individuum lesz, aki ezáltal korlátlan szabadságot nyer. (Ez a felismerés lesz a világszemlélet alapja a kor olyan nagy gondolkodóinál, mint Machiavelli vagy Giordano Bruno, és ez rokonítja a manierista világgépet az egzisztencializmussal is.) Így az ember elveszítheti a társadalmi és morális kontrollt, ezért kiszakad természetes közegéből, magányossá válik, és minden támasz nélkül kerül szembe a létezés és a halál problémájával.

Vicino Orsini élete során egyre többet foglalkozik a halál gondolatával, s levelezésében egyre gyakrabban szerepel egészségi problémáinak, betegségeinek, az öregség aggasztó jeleinek részletezése. Végül is létszemléletének legfontosabb tényezőjévé válik a halál. Nem lehet véletlen, hogy élete főművének, a Szörnyek parkjának minden egyes részlete kapcsolatban van vele. Annak ellenére, hogy a park valószínűleg minden előzetes tervezés nélkül, szinte magától formálódott, egészének mögöttes, intellektuális vonatkozása nyilvánvaló. Bejárásának, a jelképes utazásnak az értelme a figurák és a kompozíció szimbolikus tartalmának polivalenciájából adódóan többretegű és sokféle. Ennek megfejtése a befogadó érzékenységtől és fantáziájától függ, és mint minden „nyitott mű” esetében, itt is többféle szintézis alkotható. Az egyik lehetőség, mely egységbe foglalja a látottakat, a halállal való szembesülésben, s ebből következően a létezés min-kéntjének megragadásában rejlik. A vízen való átkelés, a kapu, a szfinxek titokzatossága már az út kezdetén jelzik, hogy egy másik világba lépünk. A völgy mélye az emberalatti létezés reprezentánsainak birtoka: a kozmikus tér alsó világszintjének állatai (a teknősbéka, a bálna), illetve a khtonikus ősidők alakjai (Próteusz, a gigászok) lakják. Az emberi világot megjelenítő építészeti együttes, a Nimphaenum és a házikó ahelyett, hogy menedéket és nyugalmat kínálna, a befejezetlenség, kényelmetlenség érzetét kelti, elidegenítőleg hat. A létezés harmóniáját a víz és a föld istenei (Neptunus és Ceres) jelenítik meg, de összhangjukat brutális és félelmetes jelenetek zavarják: a harci elefánt pusztítása és a viaskodó sárkány (bizonyos szempontból mindkettő az idővel kapcsolatos allegória).

Innen hatalmas, üres tér nyílik, melyen démoni és elnyeléssel fenyegető arc uralkodik (a Pokol szája). A következő terasz újra az alvilági lények birodalma: a theriomorf Ekhidna és fúria az emberellenes archaikus erők szimbólumai, mintha a tudatalattiból elszabadult képzetek lennének. A domb tetején, a vélt középpontban kis templomot látunk, amelyben Isten vagy valamilyen emberfeletti hatalom jelenlétét sejtjük. De a kereszt, az oltár helyett ürességet találunk. Nincs isteni jel, sőt még a halál örök nyugalma sem árasztja síremlék, az elveszett kedvesnek csak emlékét őrizhette meg a templom. A labirintus középpontjában elképedünk Isten jelenlétének hiányától, a Semmitől. Az ember végtelen egyedüllétében egyetlen erőt és értelmet találhat: önmagát, s e felismerés fájdalmában nosztalgiát érez illúziónak elveszett Paradicsoma után. Az elidegenedettség a manierista életérzés egyik legfontosabb eleme, mely érthetővé teszi korunk egyre növekvő érdeklődését iránta. A hegy tetején, a középpontban lehet csak megragadni egy pillanatra a létet a maga ellentmondásosságában és komplexitásában, és talán itt és így lehet felismerni, megtanulni, hogy hogyan kell élni, mint ahogyan ezt Bomarzo palotájának egyik felirata tanítja:

NOSCE
TE IPSUM
SIC

VINCE
TE IPSUM
ERIS

VIVE
TIBI IPSI
FELIX

„Je me sens disponible entre Louis Armstrong et Mallarmé” (Robert Goffinról)

FERENCZI LÁSZLÓ

Három idézet, úgy hiszem, segít érzékeltetni az embert és a művét. Charles Plisnier belga költő és regényíró, az első nemfrancia állampolgár Goncourt-díjas mondotta: „Robert Goffin az egyetlen költő, aki felszed egy széntörmeléket, és költészetet teremt belőle. Úgyszintén ő az egyetlen, aki banánhéjból éneket fakaszt”.

Illyés Gyula írta Goffin válogatott versei magyar nyelvű kiadásának utószavában: „Az úgynevezett köznép – a külvárosi bisztrók és a falusi kocsmák népe – kevés költő könyveiben forog olyan otthonosan, mint az övéiben.”

A harmadik szöveget magától Robert Goffintól idézem, aki neves jogász volt, és aki reménytelen esetekben védte, többnyire sikerrel, a társadalom kivetettjeit. 1969-ben mondotta nekem, amikor Belgiumban vendége voltam: „A társadalom mindig megnyomorítja az egyént. Védőbeszédeimet és verseimet rokon indulatok ösztönzik”.

Goffin 1898-ban született Ohainben, Waterloo mellett, és 1984-ben halt meg, Genvalban, Brüsszel szomszédságában.

1958-ban adta ki az *Entrer en poésie* című könyvét. Napló, önéletrajz, szövegmagyarázat, esszé, kritika és szerelmi vallomás a költészethez és a szabadsághoz. Első rövidebb változata még Montréalban jelent meg a nagyon jellemző *Patrie de la Poésie* címen. Goffin a második világháború idején emigránsként az Egyesült Államokban és Kanadában élt. A Hudson folyó partján Victor Hugót olvasva tudatosította, hogy „hazája” a francia költészetben van. „[...] a francia költészet jobban véd a barbárság ellen, mint a világ összes Maginot-vonala”.

Az *Entrer en poésie*-ben, melyben többek közt Rimbaud-ról, Valéryről, Apollinaire-ról, Cendrarsról és Maeterlinckről ír, kijelenti: „Nincs modern költészet és nem-modern költészet. Jó költészet van, és valami más. A líra egész története során a kategóriák és iskolák csupán látszatok. A költők alá vannak vetve a véletlen és a divat törvényeinek. Ahogy a születés teszi, hogy franciául vagy angolul beszélünk, ugyanúgy a költő alexandrinusokban vagy szabad versben beszél. Az számít, aki ellenáll a megszokásnak [...]”

Úgyszintén az *Entrer en Poésie*-ben írja Goffin: „Nem tartozom azok közé, akik kirekesztenek. Szeretem Ronsard-t, Victor Hugot. Charles Guérin-t és Paul Éluard-t. Szeretem Mozartot és a dzsesszt.”

Az *Entrer en poésie*-ben Goffin Montaigne-re hivatkozik az általánosítások, absztrakciók ellenében. Goffin, a költő és ügyvéd, a tények szerelmese – akárcsak Montaigne – a tényeket, eseményeket keresi az előre fabrikált igazságokkal szemben. Megérteni egy tényt, egy eseményt, megismerni egy embert önmagában is örömet jelent. „Mások problémáinak megértése, saját hivatástudatom mértéke” – írja majd néhány évvel később *A költészet Ariadné fonala* c. könyvében. Goffin kivételes emberismeretét, melyre Illyés utalt, részben ügyvédi gyakorlatának köszönhetette. A jogász szenvedélyét, hogy a tényeket előítéletek nélkül a maguk meztelenségében és összefüggéseikben megismerje, kiváltképpen Nerval, Rimbaud, Verlaine és Mallarmé verseit magyarázva kamatoztatja.

Az *Entrer en poésie* megjelenésétől fogva lehetetlen volt tagadni Blaise Cendrars szerepét az e századi francia költészetben. Goffin maga versben, esszében és önéletrajzban egyaránt hangsúlyozza Cendrars 1920-as brüsszeli látogatásának jelentőségét. Goffin és nemzedéktársai kamaszkorukban, Belgium német megszállása idején kezdtek el verset írni. Párizstól elzárva, még ha akartak volna, sem tudhattak az új kezdeményezésekről. A párizsi „újat” Cendrars vitte el nekik.

Még korábban, a *Rimbaud vivant* (1937) megjelenése után írta André Gide Goffinnak: „Végre, visszaadta nekünk Rimbaud-t”. A költészet Ariadné-fonalával Malherbe-et adta vissza. Felfedezte ennek az annyiszor lenézett nagy költőnek a titkát.

A költészet Ariadné fonalával Goffin újraéleszti a Villon-tól napjainkig terjedő hagyományt, melynek egyes elemeit oly hevesen támadják. Mindig kizártak valakit vagy valamit, legfeljebb a nevek és a művek változtak. Amikor Goffin Malherbe-et Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Cocteau és a szürrealisták társaságában üdvözlí, a költészet lehetőségeit gazdagítja, és saját költői gyakorlatát is magyarázza.

Hány alkalommal idézi Goffin egyetértően Mallarmé szavait, melyek szerint, ha megnevezünk egy tárgyat, örömünk túlnyomó részét megsemmisítjük; a költőnek ösztönöznie kell. És mit csinál Goffin? Újra megnevezi a tárgyakat, régieket és újakat, kapcsolatokat létesít közöttük, vagy felfedi titkos összefüggéseiket.

A költő, aki „szent” Louis Armstrongról beszél, új mitológiát teremtett, amelyben költők, dzsesszenészek, sportolók, főként kerékpározók és bokszolók, moziszínészek olyan otthonossággal mozognak, mint az olimposzi istenek a klasszikus költészetben. Új mitológiát teremtett? Pontosabb azt mondani, hogy Goffin az első költő, aki a huszadik századi átlagember érzékenységének és képzeletvilágának enciklopédikus képét adta, és arról a kvázi-mitologikus szereptől beszélt, amit a dzsesszenész, a filmsztár, az élsportoló és a költő játszik. Goffin újra felfedezte a külvilágot a francia nyelvű költészet számára. Műveiben meghatározott szélességi fokon pszichológiailag és szociológiailag jellemzett emberek élnek, akiknek céljuk, eszméjük és történetük van. Ebbe a konkrét külvilágba integrálja Goffin Nerval, Rimbaud és a szürrealisták költészetének „anyagát”: a szómágiát, a merész asszociációkat, a vakmerő képeket. Ilymódon egy hermetikus költészet érzékenysége egy nemhermetikus költészet eszközévé válik. Nyilvánvaló, hogy Apollinaire Zone-ja és Cendrars *Transz-szibériai prózája* mélységesen ösztönözte és bátorította Goffint epikus és önéletrajzi összegezései, mint például a *Las Vegas* írása közben. Mégis, értékrendszerük, konkrét szociológiai anyaguk és technikai sajátosságaik (képalkotás, verszene, rímtechnika és szókincs) miatt a Goffin-versek újdonsága tagadhatatlan.

Goffin, Rimbaud rajongója, nem hitte, hogy a „je est un autre”. „Vagyok, aki vagyok” – vallotta, mint Isten az *Exodus* könyvében. Nem volt felsőbbrendűségi érzete azért, mert polgár volt, és belga, frankofón, európai és fehér. De büntudata sem volt emiatt. Szabad ember volt. Az embereket mint egyéneket osztályozta. Törvénytelen gyerek utolsó lehetéig (kiemelkedő társadalmi sikerei ellenére is: a Belga Királyi Akadémia és a Belga P.E.N. Club elnöke lett). Mint kemény megszállás tanúja az első világháborúban és száműzött a másodikban, meggyőződése volt, hogy kétféle társadalom van, rossz és rosszabb. Goffin nem volt az utópiák, sem a vallások, sem a nagy filozófiai rendszerek híve. Meggyőződéses ateista volt, nem helyettesítette az isten fogalmát az örök esztétikai értékek fogalmával. A mindennapi alkotómunkában, a barátságban, az emberi szolidaritásban, a költészetben és a szerelemben hitt. Engesztelhetetlen gyűlölet élt benne, nem bocsájtott meg semmit, nem bocsájtotta meg a társadalomnak, amit a törvénytelen gyerekek és főként az anyjának szenvednie kellett. Költészetének egyik vezérmotívuma az apa-hiány és a mártír anya felmagasztosítása. Lázadásból és kihívásból lett az öröm költője.

Azt hiszem, azért halmozott sikert sikerre, hogy autentikusan gyűlölhesse a társadalmat. Kívül maradni és gyűlölni, kevésbé autentikus, mert a féltékenységek egyik fajtája. Ügyvédnek lenni, híres és sikeres ügyvédnek, ez adta neki a biztonságot, hogy megvehesse a társadalmat. Mindazonáltal sohasem keverte össze a rossz társadalmat a rosszabbal. Soha nem bocsájtotta meg egykori osztálytársának, Spaak külügyminiszternek az illúzióját, mely szerint Belgium Hitlerrel szemben semleges maradhat. De készségesen elismerte, hogy a német támadást követően Spaak felnőtt a feladatához. (Egyébként Spaaknak talán nem voltak illúziói, legfeljebb a nyilvánosság számára.)

Az amerikai száműzetéséből visszatérő Goffin az *Entrer en poésie*-ben tisztázza saját helyzetét: „A szabadvers, a szürrealizmus az a mai költők számára, ami XV. századi poétika volt Villon számára. Mindig feloldhatatlan ellentét van a hagyomány tehetlenségi ereje és az újdonság dinamizmusa között.”

Az *Entrer en poésie* vitairat Julien Benda ellen a szürrealizmus (és általában a modern költészet) védelmében. Az *Entrer en poésie* kísérlet a szürrealista költészeti technika túlhaladására.

Goffin helyzetét a kronológia segít megérteni. 1898-ban született, Eluard 1895-ben, Breton és Tzara 1896-ban, Soupault 1897-ben, Péret 1898-ban és Desnos 1900-ban.

A kronológia szerint tehát Goffin az első nagy szürrealista nemzedék tagja. Első köteteik az első világháború utolsó éveitől jelennek meg: a *Le Devoir et l'Inquiétude* (Eluard) 1917-ben, a *Le Rosaire des Soirs* (Goffin) 1918-ban, a *Le Mont de Pitié* (Breton) 1922-ben és a *Le Feu de Joie* (Aragon) 1920-ban.

De 1922-ben, a *Jazz-Band* megjelenését követően Goffin elhallgat. S amikor 1935-ben a *La Proie pour l'ombre* című kötetével újra megszólal, teljesen ismeretlen, míg Aragon, Breton, Eluard és Soupault ünnepelt költők. Sőt már a szürrealisták második nemzedéke is szerveződik, főként René Charról beszélnek. Elhallgatásával és újramegszólalásával Goffin sajátos helyzetbe kerül, mintha fiatalabb lenne a szürrealistáknál... Ha őket követi, epigonná válik. Ráadásul Brüsszel ugyan sohasem volt Párizs igazi vetélytársa, még a századforduló idején sem, Verhaeren és Maeterlinck korában, de a harmincas évekre teljesen a perifériára szorul. 1937-ben, tehát két évvel a *La Proie*

pour l'ombre megjelenése után, Charles Plisnier és néhány más neves író közös deklarációban jelenti be, hogy önálló, francia nyelvű belga irodalom nem létezik.

A *Jazz-Band* Jules Romains bevezetőjével jelent meg. A kötet, kiváltképpen *Conclusion* című verse, már csírájában tartalmazza Goffin későbbi nagy témáinak legtöbbszörjét: utazás, dzsessz, „mire jó”, a törvénytelen gyerek apa-hiánya. A *Conclusion*ban bejelenti elhallgatását is. Mielőtt az idevágó sorokat idézném, még egy irodalomtörténeti adalékot szeretnék közölni.

Az egyetem, ahol Goffin tanulmányait folytatta, a brüsszeli Sols utcában volt. A Sols utca költőinek antológiája 1963-ban jelent meg Jean-Paul de Nola válogatásában és bevezetőjével, s Goffin utószavával. A Sols utca költőinek egyik közös vonása, hogy a német megszállás idején, az új francia tendenciáktól távol kezdtek el verset írni. Másik közös vonásuk, hogy a költők jelentős részére – így Goffinre is – függetlenül attól, hogy milyen társadalmi osztályból vagy rétegből származtak, hatott az unanimitás. (A fiatal Éluard-ra is.) A Sols utca költőinek többsége ügyvéd lett. Goffin az antológia utószavában így írt: „Ez idő tájt (gondolom, 1920 táján) az idősebbek már elhagytak minket. Géo Libbrecht, François Bovesse, Houba beléptek az ügyvédi kamarába, és az özvegyek és árvák védelmének szentelték magukat”. Jellemző, hogy tanulmányaik befejeztével a Sols utca költői közül többen is abbahagyták a versírást vagy legalábbis a publikációt. (A Sols utca hajdani költőinek verseit az említett antológia gyűjtötte össze, harmadszázaddal később.)

Goffin elhallgatásának egyik oka az lehet, hogy befejezte egyetemi tanulmányait. Számára, a törvénytelen gyerek számára az ügyvédi pálya sokkal nagyobb aktivitást és biztonságot ígért, mint a költészet. Egyébként is Belgiumban a csupán írással foglalkozó és írásból élő író (egy-két kivételtől eltekintve) még nem jelent meg, és az egy-két kivétel gyanúsna számított. Mindmáig annak számít...

A *Conclusion* c. versében mondja a költő:

„Aujourd'hui je sens que les vers disent mal
Ce qu'on voudrait dire
Et on n'y raconte que les choses
Qu'on voudrait faire et qu'on ne fait pas
- - - - -
Mon vieux Robert délivre moi
Délivre-moi des poètes qui pleurent
Délivre-moi surtout du poète que je suis”

Goffin szakít a költőkkel, akik sírnak, akik a valóságot csupán az álmokban keresik. Nem engedi meg magának, hogy olyan dolgokat meséljen el, melyeket szeretnének megtenni, és nem tesznek meg. 1935-ben tér vissza a költészethez a *La Pour l'ombre* című kötetével. A kötet négy hosszabb versből áll. Az egyik címe a rendkívül jellemző *A Bout Portant*. Goffin „közvetlen közletről” nézi, észleli és érzékelteti a dolgokat, külvilág és a belső élet jelenségeit. Évtizedekkel később önéletrajza első kötetének címe a *Souvenirs à bout portant* lesz.

„Prózám a költészetemet készítette elő” – írja Goffin az *Entrer en poésie*-ben. (Prózája gasztronómiai könyvek, történelmi regények, könyvek állatokról, iroda-

lomtörténeti esszék.) De azt is mondhatnám, hogy versei önéletrajzának voltak előkészítői. Hallatlanul tömör, szűkszavú, eseményekben gazdag próza. Goffin a verstől tanulta a tömörséget. Amit más száz sorban mondana el, – ő azt egy sorban mondja el, meggyőző erővel.

A *La Proie pour l'ombre*-tól kezdve Goffin gyakori és fontos szava: „j'ai vu”. Hatalmas szenvedéllyel, olykor felháborodva és tiltakozva, olykor kiáradó örömmel mondta el, amit látott. Egyének és népek iszonyatos tragédiáját, a magány és a szegénység legkülönfélébb változatait, a szerelem és a barátság csodáit beszélte el. Sohasem sírt, talán mert úgy érezte, hogy aki sír, az gyenge vagy megalkuszik. A tárgyilagosság és a szenvedély egységét valósította meg.

„Je me sens disponible entre Louis Armstrong et Mallarmé” – írja a hetvenéves Goffin a *Faits divers* (1969) egyik versében, aki egy-egy könyvet szentelt Mallarmének és Armstrongnak.

A *Patrie de la Poésie* egyik részletében felidézi első találkozását a dzsesszsel, az első világháború végső napjaiban: „Az amerikai csapatok meghozták nekünk a szabadságot, a költészet szükséges táplálékát, és egy újfajta zenét, a dzsesszt, amely hamarosan teljes gyorsasággal vert pulzusomban és szabályozta egész életem ritmusát”.

Európában az első cikket vagy az első cikkek egyikét írta a dzsesszről. Méltatói hangsúlyozzák, hogy a dzsesszt Goffin fedezte fel a költészet számára. Nem az egzotikum iránti érdeklődés jellemezte vonzódását a néger zenéhez és általában a néger kultúrához, nem is a büntudat.

Egy évvel a *La Proie pour l'ombre* megjelenése előtt, Benedict Ruth a *Patterns of Culture* c. könyvében így írt: „Az antropológus számára, a mi szokásaink és egy Új Guinea-i törzs szokásai két lehetséges társadalmi séma, melyeknek azonos problémát kell megoldaniuk. Az antropológusnak, amíg antropológus marad, el kell kerülnie, hogy mérlegeljen egyik vagy a másik javára. Az emberi magatartás (behaviour) érdekli, nem úgy, ahogy azt egy hagyomány, a miénk formálta, hanem ahogy azt bármilyen hagyomány alakította”.

Goffin nem antropológus, hanem költő volt. De ugyanazt a felfogást vallotta és tanította.

A különbséghez való jogot védte és a kultúrák közti dialógust művelte.

A dialógus-készséggel is magyarázható töretlen alkotóereje. Párizsban, 1966-ban Seghers híres *Poètes d'aujourd'hui* sorozatában hajdani felfedezettje és pártfogoltja, Alain Bosquet vezette be válogatott verseit. Hajdan, a harmincas évek végén, mint önéletrajzában megörökíti, az ügyvédek költőnek és a költők ügyvédnek tekintették. A hatvanas évek derekára minden megváltozott: kritikusai a legnagyobb élő francia nyelvű költők között emlegették, Aragonnal és Saint-John Perse-szel egy szinten. De: egy belga börtön rabjai sürgönyileg kérték az ügyvédi gyakorlattól már visszavonult Goffint, hogy segítsen rajtuk.

Goffin, a „földrajz Raszputinja” (ahogy a *Conclusion* c. versben nevezte magát) nyitott szemmel és elfogulatlanul többször is beutazta a világot. 1963-tól kezdve járt rendszeresen Magyarországra. Tevékeny szerepet vállalt a magyar kultúra külföldi megismertetésében. Önéletrajza és kései versei tanúsítják, hogy bámulatos öregkori tevékenységéhez a magyar költészet is hozzájárult.

A retorikai esztétika

HELESZTA ÉVA

Ma a nyelvfilozófia századában különösen érdekes lehet, hogy viszonylag nem is olyan régen, úgy öt évszázaddal ezelőtt a nyelv, mint „parole” kitüntetett szerepet kapott az esztétikai gondolkodásban. De talán nem túlzás azt állítani, hogy gondolkodásunk mai „horizontja” a múlt más aspektusait világítja be, s ez magyarázatot adhat arra, hogy miért nem került eddig a 15-16. századi németalföldi retorikusok tevékenységének nyelvi aspektusa a figyelem középpontjába. Amennyiben ennek a kihívásnak most mégis eleget szeretnénk tenni, talán a nyelv szempontjából legkézenfekvőbb a terminus technikus jelentésváltozásának történetével kezdeni. Mivel kizárólag németalföldi források állnak a rendelkezésemre, így vizsgálódásaim és következtetésem is csak a németalföldi kultúrára vonatkoznak, holott feltételezésem szerint a retorikai esztétika eltérő körülmények között, s ezért különböző változatokban Európa valamennyi sűrűn lakott, polgárisodó országában (Itália, Franciaország, Németország) egyaránt fellelhető.

A korai középkorban az ókori tudományos örökség eltérő formában maradt fenn Nyugat-, ill. Kelet-Európában. Míg Nyugat-Európában elsősorban a császárkori latin nyelvű források, addig Kelet-Európában a görög nyelvű források voltak hozzáférhetőek, s ez a tény a két kultúrkör gondolkodásmódjának eltérő fejlődését jelentősen befolyásolta. A retorika szempontjából ez annyit jelentett, hogy Nyugat-Európában mindössze néhány római kori forrás és teoretikus mű őrződött meg, közöttük Cicero *De inventione* és a neki tulajdonított *Rhetorica ad Herennium* c. műve, valamint Quintillianus *Institutio* c. műve¹. A római birodalom felbomlásával maga a római iskolarendszer is szétzilálódott, s csak a kolostorok falai között élt tovább az oktatás a Hét Szabad Művészet formájában². A Retorika, mint a Hét Szabad Művészet egyike, a fennmaradt latin nyelvű források és az írás technikájának tanulmányozását (stilisztika) jelentette többnyire ókori írók fragmentumai alapján³. A „retorika” szó tehát elvesztette eredeti ókori „szónoklattan” jelentését, s a szövegek értelmezésének eszközévé vált, s így visszaszorult a lingvisztika szűkebb tartományába⁴. Nem véletlen, hogy ekkor a Hét Szabad Művészet közül a grammatika került kitüntetett helyzetbe, mivel még a latin nyelvű források ol-

¹ Roose, L. (1968) 115. l., Kristeller, P.O. (1981) 39. l.

² A középkori oktatási rendszer megalapozója Martianus Capella volt, aki *De nuptiis Philologiae et Mercurii* c. művében fektette le a Hét Szabad Művészet rendszerének alapjait. – In: Kristeller, P.O. (1981.) 25. l.

³ Roose, L. (1968) 115. l.

⁴ A görög szövegek latin nyelvű fordításai is igazolják a „retorika” szó eredeti jelentéstartalmának szűkülését. Míg Cicero a *logos* szót egyaránt fordította *ratio*-nak és *oratio*-nak, addig Hieronymus János *Evangelium*ának latin fordításakor a *logos* szót szűkebb értelemben, egyszerűen *verbum*-ként fordította le. – In: Kristeller, P.O. (1981) 23. l.

vasása is sokéves előtanulmányokat kíván⁵. Az alkalmazási (retorikai) és értelmezési (filozófiai) problémák egyelőre háttérbe szorultak. A középkor nagy tudósai többnyire traktátusokban, glosszában ismertetik a Retorika fő előírásait (többek között Martianus Capella, Cassiodorus, Boethius, Alkuin, Johannes Scotus Eriugena, stb.), de kitüntetett szerepet nem tulajdonítanak neki. A poetikát ekkor még nem tekintették különálló diszciplínának, egyaránt tartozott a grammatica (metrika, irodalmi szövegek interpretációja) valamint a retorika (ars benedicendi) hatáskörébe⁶. Az „antik” elméleteknek keresztényi színezetet adva, a Hét Szabad Művészetet a 12. század végi Hortus deliciarum 336 miniatúrájának egyikén már a Szentlélek adományaként ábrázolják⁷, ahol középen „Philosophia” ül egy trónuson és mellőlől hét forrás tör elő, amelyek a Hét Szabad Művészet allegóriái, s a szöveg szerint a Szentlélektől erednek: „Spiritus sanctus inventor est septem liberalium artium...” – Ezen az ábrázoláson a grammatika az előkelőségi rangsorban még megelőzi a retorikát, de már létrejött a művészetek és a Szentlélek közötti képzettársítás⁸, és a Szentlélek adományát allegorizáló forrás- vagy szökőkút-ábrázolás is az ikonográfiai hagyomány részévé vált.

Emellett már a 10. századtól kezdődően rendelkezésünkre állnak olyan források, amelyek a retorika egy új ágának – így a terminus új jelentéstartalmának – megjelenését bizonyítják⁹. Az ars dictaminis gyakorlati tudománya a hivatalos levelek megfogalmazásának, szerkezeti felépítésének szabályait foglalta magába. A 11. századtól az ars dictaminis a Hét Szabad Művészet egyre szűkösebb kereteit szétfeszítő oktatási rendszeren belül, mint elemi előkészítő tanulmányként jelenik meg¹⁰. Ez az elképzelés a gyakorlatban először a 12. században a Bolognai Egyetemen valósul meg, majd a 13-14. század során Németországban és Franciaországban alakuló egyetemeken is¹¹. Az ars dictaminis tanával foglalkozó traktátusok azért is érdekesek, mert előszavukban már megemlítik, hogy a dictamen három művészeti területet ölel fel: a prosaicum, metricum és rhythmicum területét. Ezek szerint az eredetileg a levelek fogalmazására összpontosító, s ezért írásbeli retorika nagyon gyorsan szóbelivé is válik. Már a 12. századtól kezdődően megtalálhatóak az olasz városok terein a vándorprédikátorok, a 13. századtól kezdődően

⁵ Bár a karoling reneszánsz (8–9. század) idején reformokat vezettek be az oktatás területén, az uralkodó tudomány a grammatika maradt. ld. Kristeller, P.O. (1981) 29. l.

⁶ A római császárkor óta a Poétika elvesztette önálló diszciplína jellegét, és részben a grammatika, részben pedig a retorika (metrum) keretei közé került, s csak a 16. században Arisztotelesz Poetica c. művének újrafelfedezésekor nyeri vissza önállóságát. ld. Curtius, E. (1953) 156. l.

⁷ A miniatúra leírását közli: Roose, L. (1968) 119. l. Az ábrázolás egyben utal a görög („Philosophia”), a római (Hét Szabad Művészetek) és a középkori keresztény (Szentlélek) elképzelés egybeolvasztására is.

⁸ G. Wolthuis (1952. 181–7.)

⁹ Novarai Gunzo egy reichenauai szerzeteshez írott levelére gondolok itt, melynek felépítése eleget tesz a római előírásoknak. Vö: Neinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. I. München (1960) 148–9. l. Kristeller, O.P. (1981) 30. l.

¹⁰ Az ars dictaminis helyének teoretikus megalapozását Monte Cassinói Albert-nél találjuk (Kristeller, P.O. (1981) 33. l.

¹¹ Uo. 36. l.

pedig kimutatható, hogy már az élfőszóban előadott beszédre is alkalmazták a gyakorlati retorika előírásait¹².

A kétféle retorikai (elméleti és gyakorlati) hagyomány a 12. századtól kezdődően látszik összekapcsolódni. A görög források Nyugat-Európába áramlása az ókori filozófiai hagyomány feléledését jelenti, amely a tudósokat az egyre szűkösebb középkori elméleti rendszer (Hét Szabad Művészet) és a Filozófia három ágának (Logika, Etika és Physika) összeegyeztetésére készítette. A Quadriumot a Physikának, míg a Triviumot a logikának feleltették meg, ami alatt tágabb értelemben a philosophia rationalist vagy sermocionalist értették, szűkebb értelemben pedig a dialektikát¹³. Ezzel párhuzamosan a hangsúly eltolódik a grammatikáról a retorika felé, hiszen egyértelmű lesz, hogy a szövegek megértésénél már nem a grammatika okozza a problémát, hanem a fogalmak feloldása és megfeleltetése, vagyis a dialektika, a philosophia rationalis, a szövegek értelmének megfejtése. A 12. sz.-i skolasztika idején a retorika az elméleti vizsgálódások középpontjába kerül az északi iskolákban (Chartres, Orléans), így a *De inventioné*-t és az *Ad Herennium*-ot is kommentálják (pl. Chartresai Thierry)¹⁴. Újjáéled az az ókori elképzelés, amely a retorikát mindenféle képzés integráló részének tekintette, Salisbury Jánosnál már az Értelme (Idea) és a Szó (Forma) közötti kapcsolatot jelenti, amelyek közösen képezik a társadalom alapját¹⁵. A retorika, mint humanisztikus képzés-ideál a 13-14. század folyamán Itáliában széleskörben elterjedté vált. A 13. sz. végén és a 14. sz.-ban Cicero – műveit Itália szerte kommentálják és egyetemi kurzusokon tárgyalják¹⁶.

Ha az európai körkép után a retorika terminus németalföldi jelentésváltozására helyezzük a hangsúlyt, akkor megállapíthatjuk, hogy a 14. században az antwerpeni városi költő Jan van Boendale, a középkori hagyományos elképzelésnek megfelelően a retorikát a Szabad Művészetek egyikének tekinti, s mivel a poétika ennek a rendszernek a keretein belül még nem különálló diszciplína, a grammatikát tartja a legfőbb tudománynak, amit egy költőnek el kell sajátítania¹⁷. A 15. századtól viszont egyre gyakoribbá válnak azok a források, amelyekben a retorika veszi át a grammatika kitüntetett helyét olyannyira, hogy a következő évszázadban már minden más Hét Szabad Művészetet megelőzve a legelőkelőbb helyre kerül a rangsorban, s lesz minden művészetek királynője. A Szentlélek allegóriájának megfelelően gyakran ábrázolják szökőkútként, amely bölcsességet, tudást és erényeket oszt¹⁸. A retorika szerepének megváltozása viszont nagyon szorosan összefügg azzal, hogy megjelenik a terminus egy sajátos jelentéstartalma. Az első színjátszással is foglalkozó vallási testvériségek a 12. században terjedtek el Franciaországban. Akkori elnevezésük „Confrérie de Puy Notre Dame” még

¹² Itáliában az ars aregandi művészetét ugyanaz a tanár tanította, aki a levelek megszerkesztését. (Kristeller (1981) 38. l.)

¹³ Uo. 32. l.

¹⁴ Uo. 31. l.

¹⁵ Curtius E (1953) 87. l. az új értelmezések a római források más szempontú ismételt elsajátításából erednek. Ennek a nézetnek az alapja Cicero De Oratore III. [Havas, L.] (1987) 205. l.

¹⁶ Kristeller, P.O (1981) 39. l.

¹⁷ Roose, L. (1968) 116. l.

¹⁸ Uo. 118. l. lsd. Függelék: „A genti Szökőkút” retorikai társulat 1448-as alapító oklevele

nem tartalmazza a „rhétorique” szót. Később azonban már igen („Puy d’école de rhétorique”), s ez abban is tükröződik, hogy a 15. század végére, a retorika jelentőségének megnövekedésével párhuzamosan már olyan fontos lesz ennek a jelentéstartalomnak az egyértelmű megjelenítése, hogy igény mutatkozik egy új terminus technicus bevezetésére, a „seconde pour apprendre a rimer/vulgaire et maternelle rhétorique” a klerikusok latin nyelvű, ókori eredetű prózai tevékenységét jelölő „première rhétorique” mellett. A seconde rhétorique” terminus 1500 körül született Észak-Franciaországban s a népnyelven írott verselési és költészeti technikát jelölte¹⁹. Ezek a traktátusok útmutatásokat adnak arról, hogy hogyan kell és lehet rímeltetni, szójegyzékeket közölnek, bemutatják a szótagok számolásának módját és példákkal illusztrálják a már közismert vers- és rímformákat. Amikor a 14.-15. század fordulóján Németalföldön megjelennek, majd gomba módjára szaporodni kezdenek a retorikai társulatok, a „rhétorique” szót már abban a specifikus értelemben vették át, amely ezeknek a társulatoknak a művészeti tevékenységét jelentette, vagyis a szép beszéd („zeer wel te spreckene”) művészetének értelmében, s mivel a későbbiekben is ez a jelentéstartalom volt elterjedt Németalföldön a „priemiére rhétorique”-ot csak egy szűk kör gyakorolta, s nem lépett fel annak igénye, hogy a két jelentéstartalomnak két terminust feleltessenek meg. A francia szavak népetimológiás úton nyerték el flamand formájukat, így lett a fr. „rhétoricien” fl. „retro-zijn”, a fr. „rhetoriqueur” fl. „rederijker”, a fr. „rhétorique” fl. „retorike”, s a fr. „cambre de rhétorique” fl. „rederijkerskamer”²⁰. Így a retorika szó jelentése a 15-16. században a retorikai társulatok németalföldi elterjedésének köszönhetően szorosan kötődött a retorikai társulatok tagjainak tevékenységéhez. a „seconde rhétorique” feltűnésének okát abban a változásban kereshetjük, hogy a gyakorlati retorika, az ars dictamandis (Prosaycum, metrycum, rhythmicum) egyre nagyobb szerepet kapott az egyre szélesebb rétegeket érintő oktatásban, s az adott társadalmi igényeknek megfelelően megszületett előadói változata (Itáliában már a 12. századtól nyilvános beszédek, ill. népi szónoklatok formájában).²¹ Németalföldön tehát ekkor a retorika gyakorlati ága (ars dictamandis), annak is a szóbeli változata terjedt el, s öltötte magára a Retorika, mint a Szabad Művészetek egyikének attribútumait (természetfölötti eredet stb.). A 16. századra, az európai fejleményeknek megfelelően a szó jelentése már egészen átfogó értelmet kapott Németalföldön is: nemcsak a szép beszéd művészetét jelentette, amely a philosophia rationalishoz tartozott, nemcsak a retorikai költészeti formákat, a verselést technikáját értették alatta, hanem maga volt a tudás és a rekreáció együttes forrása, a nevelés és az eszményi életmód megvalósításának eszköze.²²

A retorikusok szemében az általuk végzett irodalmi tevékenység (az iskolai oktatásból kinövő gyakorlati retorika) eggyé forrott a Hét Szabad Művészet közé tartozó Retorikával, s vette magára annak attribútumait, mindenekelőtt a Szentlélektől való eredeztetését. A retorika természetfölötti, isteni eredeztetésének²³ alátámasztására néhány bibliai passzus szolgált. Ezek közül leggyakrabban a Pünkösdi csodára hivatkoznak,

¹⁹ Lansen (1971) 662 l., Roose L (1968) 113. l.

²⁰ Mak, J.J. (1944) 9. l.; Degroote, G. (1969) 8. l.

²¹ Kristeller, P.O. (1981) 36–37. l.

²² Roose, L. (1968) 113. l. ; Degroote, G. (1969) 9. l.

amikor az apostolok a Szentlélek nyelvén kezdenek szólani (Ap. Csel. 2: 4, 18.) valamint arra az ószövetségi történetre, amikor Isten, Mózes, ill. az ékesenszóló Áron szájába adja a szavait (Mózes II. 4:14-17.).²⁴

Az 1524-ben Jan van Stijevoort által kiadott versgyűjtemény LVII. refrénjének költője szerint a retorika tudománya a Szentlélek által elsőként Áronnak adományoztatott, majd pedig Izrael gyermekeinek és az apostoloknak. Mindazok, akik a retorikát gyakorolják, Isten lelke által gyarapodnak. A retorika párosul az erkölcsökkel, mert megismerteti Krisztus születésének és halálának történetét. A legmagasabb a művészetek között, és a gyakorlással növekszik. Korábban a retorikát gyakorlókat költőknek hívták, amiből szintén arra következtethetünk, hogy a poétika diszciplinája még nem született meg.²⁵

A retorikusok körében általánosan elfogadott nézet volt tehát, hogy a retorika művelése, a szép beszéd gyakorlása a Szentlélek individuumon belüli gyarapítása, az erények gyakorlása, az egyik eszköz, amely az Isteni igazsághoz elvezethet. Némely értelmezések odáig is elmentek, hogy a beszéd képessége mint isteni adomány (Szentlélek alászállása) különbözteti meg az Isten képére teremtett embert az állattól, amely „onredelic” lény, és jelöli ki az ember helyét Isten és az állatok között a teremtmények piramisában.²⁶ Egy ilyen piramisszerű elképzelés szerint a beszéd képességének gyakorlása a felsőbb régió megértését tenné lehetővé. Minél tökéletesebb a beszédünk annál jobban értjük Isten szavait és magát Istent. Olyan elképzelésekkel is találkozunk, amelyek a beszéd eredetét egyenesen a Teremtésig vezetik vissza, s így alapozzák meg a retorikusok „mozgalmának” tradícióját.²⁷ A retorika etikai-vallási tartalmát abban ragadják meg, hogy az a követendő keresztényi életmódot közvetíti, megismerteti Jézus életét és halálát.²⁸ Az 1524-es refrénkötet CLXVI. verse szerint a retorika a „természeti erő gyümölcse”, amely képes teremteni, a kenycret és a bort Krisztus vérévé és testévé tudja változtatni. Mindebből az is következik, hogy bár a retorika gyakorlása nemesítő hatású, adomány jellegénél fogva nem sajátítható el tanulással, mint a többi Szabad Művészet.²⁹ A genti retorikai társulat alapító oklevele³⁰ szerint is a Szentlélek adománya

²³ A retorikai/poétikai képesség természetfölötti eredeztetésének hagyománya egészen Homéroszig nyúlik vissza. Vö. Curtius, E. (1953) 155. l.

²⁴ Mózes II. 4:14–16: És felgerjedés az úr haragja Mózes ellen és monda: Nemde atyádfia néked a Lévi nemzetségből való Áron? Tudom, hogy ő ékesenszóló és íme ő ki is jó elődbe s mihelyt meglát, örvendeni fog az ő szívében. (Beszélj azért vele, és add szájába a beszédeket és én leszek a te száddal, és az ő szájával és megtanítlak titeket arra, a mit cselekedjetek.) És ő beszél majd helyetted a néphez és ő lesz néked száj gyanánt, te pedig leszel neki Isten gyanánt. (Károli Gáspár fordításában)

²⁵ A refrén tartalmát ismerteti Roose, L. (1968) 119–120. l.

²⁶ CLXVI refrén Jan Stijevoorts 1524-es versgyűjteményéből, (II. rész 63–7. l.) Idézi Roose, L. (1968) 120–1. l. Már Cicerónál is megtalálható a beszéd képességére alapozott ember és állat közötti különbségtétel (De oratore 1, 30.), akárcsak Quintilianusnál is. Ld. Curtius, E. (1953) 75. l.

²⁷ CLXVI. refrén Stijevoorts 1524-es refréngyűjteményéből II. rész. p. 63–67. l. Id. Roose. L. (1968) 120–1. l.

²⁸ l. m.

²⁹ l. m.; Nimwégai Márka – In: [Szeneci M.] (1984) 479. l.

³⁰ Lsd. Függelék: A genti „De Fonteine” retorikai társulat alapító oklevele, 1448. december 9.

a retorikai képesség, amelyben ki-ki érénye, érdeme alapján részesül. A retorikai képesség nagysága arányban áll a keresztyényi érényeséggel.

De vajon mi az oka annak, hogy a retorika ilyen előkelő helyet és kitüntetett szerepet kapott a 15-16. századi németalföldi gondolkodásban? A természetfölötti eredeztetés nem szolgálhat magyarázatául, hiszen már a 12. században a többi Szabad Művészetet is a Szentlélektől eredeztették s az, hogy a 15. században a többi tanulható tudományok mellett egyedül a Retorikát tartják a Szentlélek adományának, az inkább tekinthető a háttérben lezajló társadalmi – és kulturális – világgépi változások következményének, mint okának. Amennyiben először az okokat akarjuk feltárni, abban a korabeli források nyújtanak segítséget. Ha az 1448-as alapító oklevél fejtegetését végigkövetjük, a retorika fontosságának indoklásakor a Szentlélektől való eredetés mellett a „kellemes elfoglaltság-szórakozás” szempontja tűnik a szemünkbe.³¹ Ugyanakkor más források is említik a retorika melankóliát előző hatását.

Sy verblydet therte / druck iachtse buyten
Melancholie swaer / can sy verdryven.³²

[Megvidámítja a szívet / kiűzi a nyomasztó gondokat
A ránk nehezedő melankóliát / el tudja űzni.]

Amikor az 1448-as oklevél kifejti, hogy: „az embernek nincs nagyobb ellensége a melankóliánál, amely nyomasztó gondolataival és zsörtölődésével a szívet igencsak megüli és felkavarja; a megelégedettséggel és a jóléttel ellentétben nem érényesen vezérel, nem a kellemes elfoglaltsággal, amely elűzi a bolondságot és megsemmisíti a restséget, amely minden rosszasság szülőanyja minden jó emberben”³³, s ezért a kellemes elfoglaltságok gyakorlását ajánlja a szabadidőben, akkor ennek háttérben gazdasági és társadalmi okok állnak. A bevezető fejezetben már ismertettem, hogy a korabeli Németalföld preindusztériális „jóléti” városi társadalomnak tekinthető, ahol a gazdasági expanziót egyelőre korlátozta a tradícióhoz való erős kötődés, ami korlátot szabott a termelés végnélküli növekedésének, s így a polgárság meggazdagodása tulajdonképpen a szabadidő megnövekedését jelentette. Igaz volt ez a gazdag polgárookra, de az egyre növekvő munkanélküliekre is. A „jóléti” városi társadalmat ebben a korszakban ugyanis még az agrár-kézműves házasodási minta jellemezte³⁴, ami annyit jelentett, hogy a gazdasági fellendülések idején az emberek fiatalabb korban házasodtak és több gyermeket nemzettek, mint degresszió idején. A munkalehetőség viszont a gazdasági expanzió korlátozottsága miatt nem növekedett, s ez a városokban a nincstelenek és dologtalanok számának növekedését is jelentette. Franciaország, Itália, Németország és Németalföld

³¹ Lsd. Függelék: i. m.

³² Idézet a dietsi „Cristhusooghen” retorikai társulatnak az 1561-es antwerpeni ünnepi játékokra írt darabjából. A darabokat Williern Silvius adta ki nyomtatásban 1562-ben. A számomra hozzáférhető szövegrészlet: Roose. L. (1970) 101. l.

³³ Ld Függelék: A genti „De Fontaine” retorikai társulat alapító oklevele, 1448. december 9.

³⁴ Groenveld S. – Schutte, G.J. (1992) 7. l.

a 16. századra már túlnépesedett, roskadoznak a nyomorgók, felesleges szájak, nemkívánatos elemek súlya alatt, ami társadalmi feszültséget, kivándorlásokat, s vallási üldözéseket idéz elő.³⁵ Braudel demográfiai vizsgálatai szerint 1600 táján kb 30 fő/km² jelentette az akkor civilizáció életének és virágzásának feltételét³⁶, azt a népsűrűségi küszöböt, amelyen határozottan megteremtődött a zsúfoltság, a „lökdösődés”, 1600-ban Itália 44 fő, Németalföld 40 fő, Franciaország 34, Németország 28. Míg Franciaországból, Spanyolországból, Németországból nagy a kivándorlás, Itália és a gazdag, már iparosodott Németalföld nagyobb emberterhet is elvisel és otthon is tart, ami a jó szociális ellátásnak köszönhető (a keresztény testvériség etika ellentétbe kerül a gazdasági érdekekkel, a racionalizálódás folyamatával, s ez egyre nagyobb feszültséget fog eredményezni).³⁷ A túlnépesedés egyaránt függvénye az emberek számának és a rendelkezésükre álló anyagi forrásoknak.³⁸ A jó szociális ellátás otthon tartja olaszokat és flamandokat, tehát ők lesznek az első „modern” „kapitalista” emberek, akiknek meg kell küzdeniük az emberfelesleg, a szabadidő problémájával, és a vallási caritas, etika és a gazdasági érdekek szembekerülésének problémájával.³⁹ Ezek a jelenségek pedig a racionalizálás felé hatnak. Meg kellett ugyanis szervezetenként oldani a szegényellátást, és erkölcsileg meg kellett indokolni az egyre növekvő vagyoni különbségeket. Már Huizinga is felfigyelt arra a jelenségre, hogy a 12. századtól kezdve a gőg helyett már a kapzsiság lesz a legmegvetendőbb bűn, ami az irodalmi alkotásokban is tükröződik.⁴⁰ A szabadidő jóvoltából a munkanélküliek mindennapi betevőjüket – mivel a szegénygondozás nem elégíthetett ki minden igényt – nem az erényesség útján próbálták megszerezni, míg a jómódú polgárok – nem lévén dolguk – bűnökbe estek (evészet-ivászat). Az etikai-vallási problémák tehát szaporodtak, s kihívást jelentettek a rációnak a gazdasági-társadalmi folyamatok és a vallási-etikai erkölcsök összeegyeztetésére. Ezért az egyre bővülő iskoláztatás mellett, a mai fiatalok szabadidő problémáját oldotta meg, igen nagy igény mutatkozott az idősebb korosztályok tekintetében is a szabadidő „hasznos”, s egyben erényes eltöltésére. A szórakozás, mint hasznos, örömteli elfoglaltság elűzi a melankóliát, a bolondságot és a lustaságot, amely minden rossz szülőanyja a költészet gyakorlása hasznos tevékenység, elfoglaltság, amely növeli a Szentlelket az emberben, vagyis erényessé tesz, és rekreációt eredményez. Ahogy a CLXIII. refrén is írja, a három kategória összekapcsolódik, a retorika a szép beszéd gyakorlása („bequame eloquencie”), hasznos elfoglaltság, mivel vallási eredetű („wt clergien geresen”) erényes és mindenkinek örömet is szerez, szórakoztat („kunstgevoelige vreugde verschaft”⁴¹)

³⁵ Braudel, F. (1985) 49–50. l.

³⁶ Uo. 55. l.

³⁷ Weber, M. (1982) 346–51. l.

³⁸ Braudel, F. (1985) 56. l.

³⁹ Weber, M. (1982) 61. l.

⁴⁰ Huizinga (1979) 25–6. l. Ennek azért is tulajdonítok jelentőséget, mert a protestáns etika legalizálódását követően a 17. századi holland irodalomban ismét a gőg jelenik meg a legmegvetendőbb bűnként, és nem a kapzsiság/fukarság, amely a puritán életmódnak majdnem, hogy sajátja lesz. Ld. Drewes, J.B. (1968) 97. l.

⁴¹ CLXIII. refr. Stijivoort (1524) II. rész 57–59. l. Idézi Roose, L. (1968) 121. l.

A szabadidő megnövekedésével tehát megnőtt a kulturális igény. Talán nem tűnik evidensnek az összefüggés, de ha elfogadjuk azt a társadalmi viselkedésminát, hogy a hirtelen meggazdagodott társadalmi rétegek kezdetben a tekintélyben előkelőbb, ugyanakkor gyakran szegényebb társadalmi osztály műveltségének elsajátítására törekednek, akkor már nincs is olyan nehéz dolgunk. A gazdag flamand polgárok előtt nem kisebb minta lebegett, mint a burgundi udvari kultúra, amely pompájával és gazdag kulturális életével igencsak magas mércét állított a feltörekvők elé. Azt, hogy a retorikai társulatok kezdetben szoros kapcsolatban álltak a burgundi udvari kultúrával, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy kezdetben (15. sz. elején) tevékenységük szorosan kötődött az udvari eseményekhez („blijde inkomst” = ’áldott bevonulás’, amely az uralkodók fogadtatását jelentette⁴², és csak később kezdtek a városi társulatok egymás közötti irodalmi rendezvényeket szervezni („landjuwel” = Rendszeres Ünnepi Játékok). A külsőségek utánzásának csak anyagi feltételei voltak, amelyek nem jelentettek különösebb problémát. A retorikai társulatok pedig még a 16. sz. közepén is szívesen vetélkedtek a legszebb bevonulás címéért („schoon incomen”), ahol nem volt hiány a díszes brokátöltözetekben, lovasokban, feldíszített kocsikban, hajókban. A retorikai tevékenység népszerűségét az is bizonyítja, hogy az 1561-es ünnepi játékok keretében mintegy ezren vonultak fel a brüsszeli társulat színeiben.⁴³ De nemcsak a ruha teszi az embert, a díszes ruha nem jelent feltétlenül civilizáltságot, a neveletlenség gyakran árulkodhat a származásról.⁴⁴ Ezek a retorikai társulatok pedig igenis civilizáló szerepet tölthettek be annyiban, hogy a polgárok helyes viselkedésére és pallérozott nyelvhasználatára is nagy hangsúlyt fektettek (a genti társulat alapítólevele például előírta, hogy: ha „valaki javaslatot tesz arra, vagy valamilyen szerencsejátékot játszik, mellyel pénzt elveri, mint a kockázás, csengős játék, queken, táblajáték, kneytén, poutrainen, Rufflen, vagy más tiltott játékkal hozakodik elő, és mindenki, aki őt követi vagy ebben résztvesz, annak bírság fejében egy két grot értékű kanna bort kell adnia a társulatnak, amelynek teljesítése alól a későbbiekben nem mentesülhet”; vagy „Mikor a fentnevezett Vezető, vagy a város audientiát vagy silencie-t rendel el a társulatban, hogy valamely szórakozást vagy művészeti tevékenységet, vagy más tudományokat vagy feladatokat gyakoroljanak vagy mutassanak be, amelyek a társulatra hárulnak, legyen az verselés, vagy zenés darab, vagy más; és ha valaki a társulattól ezt nevetésével, ugrálásával, beszédével, éneklésével kiabálásával, neveletlenségével vagy más ostobaságokkal megzavarja, annak mindannyiszor egy groot bírságot kell fizetnie.”)⁴⁵ A polgárok társadalmi státuszuk hangsúlyozásakor az előkelőbbek viselkedésmódjának túlzott (hiperkorrekt) utánzására törekszenek, sokszor olyan ékesen beszéltek, hogy az már az értelem rovására is ment, ugyanakkor az alacsonyabb társadalmi helyzetű rétegektől mereven elhatárolják magukat (a falusias beszéd mindig

⁴² A „Blijde Inkomst”, az uralkodók fogadása a városokban a 15. században a városok életében a leg-rangosabb politikai eseménynek számít. Ilyenkor más városok is elküldték az eseményre a város költőjét, hogy versebe szedje és így adja hírül a látottakat. ld. Degroote, G. (1950) XXI–XXIV. l.

⁴³ Krusyskamp, C. (1962) XXI. l.

⁴⁴ Kultúrtörténeti kutatások (Elias, N. (1987)) többször is rámutattak arra a tényre, hogy az udvari kultúra öntudatlanul is átvett bizonyos elemeket a népi kultúrától, miközben önmagát az attól való merev elhatárolódással próbálta meg azonosítani.

⁴⁵ Ld Függelék: A genti „De Fontaine” retorikai társulat alapító oklevele, 1448. december 9.

elvetendően szerepel az 1448-as oklevélben is.)⁴⁶ A retorikai társulatok tehát civilizatorikus szerepet töltenek be, amennyiben kereteik között megvalósul a képzés/önképzés eszménye. A 15. századtól egyre szaporodó városi iskolák mellett a retorikai társulatok keretében is működtek „iskolák”⁴⁷, amelyek főként a retorikai ismeretek elsajátítását tették lehetővé. A képzettség általános növekedését az elemi iskolák elterjedtsége is bizonyítja. A gyerekek származásra való tekintet nélkül, mind a falvakban, mind a városokban hat éves koruktól iskolába járnak, ahol a hittan- és énekórákon kívül olvasni, írni majd pedig számolni tanulnak meg.⁴⁸

A széles körű oktatás megvalósulásának köszönhetően tűzi zászlajára a polgárok „kulturális mozgalma” azokat a művészeteket, amelyeket a feltörekvő társadalmi rétegek legelőször és a legnagyobb számban sajátítottak el az iskolai képzés keretei között, azaz a retorikát, grammatikát és dialektikát (Trivium).

A gazdasági változásokban, a városi szerveződésben és a magas népsűrűség tekintetében Németalföldre oly hasonló Itáliában (amely hasonlóságokat a szoros kereskedelmi és kulturális kapcsolatok is elősegítik), szintén az „isteni” jelzővel ellátott retorika kerül a tudományok élére és a „Sermo” művészeinek, (a grammatikának, dialektikának és a retorikának egységes kapcsolata), rendelik alá a többi tudományokat.⁴⁹ Mivel az olasz kultúra számára az ókori források könnyebben hozzáférhetők, az antik hagyomány pedig közvetlenül is megtapasztalható (gondolok itt az antik épületek látványára, ami a történelemszemlélet változására is itt hat először), ezért a retorikai szemlélet Itáliában előbb jelenik meg, mint Németalföldön, ahol később válik elterjedtté, s kezdetben jobban kötődik a hagyományos keresztény elképzelésekhez, mint az ókori elméletekhez.⁵⁰

A gazdaság átalakulása részben társadalmi változásokat, részben pedig a szabadidő megnövekedésével a képzettség szintjének emelkedését idézte elő, így megszületett az a két előfeltétel, hogy a hagyományos keresztény etika és a gazdasági folyamatok megkívánta „új” etika⁵¹ közötti szakadékot racionális úton próbálják meg feloldani. A hagyományos testvériségetika útjában állt az egyéni érdekre épülő gazdasági folyamatoknak. Az „egyenlőség” eszmét egyre nehezebb volt fenntartani, s a gazdag polgárok érdekévé vált saját vagyoni helyzetük igazolása. Helyzetük etikai igazolásának forrása pedig csakis a Biblia lehetett. Ne feledjük, hogy ezek a társulatok félig vallási jellegűek voltak. A polgárok a hagyományos keresztényi erényes életmód és a racionális gazdasági tevékenység, amely istentiszteletek rendszeres látogatása, a Biblia olvasása és szavainak

⁴⁶ I. m.

⁴⁷ A retorikai társulatokon belül működő iskolákról forrásaim közül a genti „Jezus met der Balsembloeme” retorikai társulat oklevele tanúskodik. Évente 15-ször gyűlnek össze a társulat öregjei (15 fő) és fiataljai (15 fő), hogy a retorika szabályait elsajátítsák. Ld. Vandecasteele, M. (1971/2) 6. l.

⁴⁸ A szegények beiskolázását speciális intézkedések segítették elő. [Groenveld, S. – Schutte, G.J.] (1992) 34. l.

⁴⁹ Vasoli, C. (1983) 22–3. l.

⁵⁰ Az 1561-es antwerpeni ünnepi játékok darabjaiban többnyire az ókori rétorok nevei és mitológiai alakok szerepelnek, de az ókori elméleti művekre ekkor még nem, majd csak a 17. században hivatkoznak a holland költők/drámaírók.

⁵¹ Weber, M. (1982) 346–51. l.

hirdetése (irodalmi alkotások formájában) mind-mind a polgárok erényességét volt hivatva alátámasztani. A szervezett keretek közé foglalt, s ezért racionálisan szabályozott irodalmi tevékenység/szórakozás, a retorika gyakorlása kétféle módon is biztosítja az erényességet: egyrészt az egyén a Biblia igazságához, a követendő életmód felé fordul, másrészt hirdeti is azt. Hiszen a (szép) beszéd képessége a Szentlélek adománya, amelynek legautentikusabb írott formája a Biblia szövege, s így a Biblia tanulmányozása Isten szavainak megértéséhez visz közelebb. A retorikusok többször is említik, hogy a retorika az a művészet, amely felfedi az igazságokat, megismerteti a követendő életmódot, és ezáltal a megtévedteket (a Biblia szavaival) a helyes útra, az erényesség útjára vezérli. A szép beszéd tehát egyenlő az igaz beszéddel, megtörténik a retorikának a philosophia rationalis-sal való összekapcsolása, s így a retorikának értelemfeltáró szerepe is lesz.

[... segh Ick ...]

Dat door dees conste die waerheijt is ontdeckt.

Sij heeft te weghe gebracht die liepen verlooren

Wt den slaep der onweetenheijdt heft sij er vell gheweckt.⁵²

[... azt mondom ...]

Hogy ezzel a művészettel fedeztetik fel az igazság.

A jó útra vezérelte a tévelygőket

a tudatlanság álmából közülül sokakat felkeltett.]

A retorika tehát úgy vezérel az erényes életmódra, hogy etikai-vallási értelemben vett ismereteket, tudást juttat el a tudatlanokhoz. Isten azért teremtette a retorikát, hogy hatással legyen az emberekre, az erény útjára térítse őket és felkeltse bennük a lelki-ismeretet.

Sy is een Costel instrument
van god gesent om tvolc tebewegen
die hier in sonden heel verblent
door tvleys gewent tot bosheyt syn genegen.
leert sy vorwaer gods woorden claer
op dat van haer
genade wert vercregen.

Des heeren wet gebenedyt
druct sy met vlyt den mensch int herte binnen
door schoone reden taller tyt
leer sy subyt alle verdoolde sinnen
so dat men sal in dit dal
God boven al
eeren en beminnen

⁵² Antwerpeni költő dicsőítő verse a Retorikáról 1568/72–1598 közötti időszakból. Közli Roose, L. (1964/65) 127. l.

Een consciency zeer beswaert
en goet van aert weet sy te conforteren
met gods beloften wyt vermaert
wert verclaert dat men hier moet passeeren
die enge baen vast op staen
nyet buyten gaen
wilt men met god regneren⁵³

[(A Retorika) drága/becses eszköz
Isten küldte a nép megindítására
amely itt bűnökben teljesen elvakult
a hús miatt (szokásosan) hajlanak a rosszra.
(A Retorika) megvilágítja Isten szavait,
hogy tőle
kegyelmet kaptunk.

Az Úr áldott törvényét
szorgosan beletáplálja az ember szívébe
a szép beszéddel mindig
tanítja az eltévedt lelkeket
úgy hogy az ember ebben a (siralom)völgyben
Istent fogja tisztelni és szeretni
mindenek fölött

Egy rossz/terhelt lelkiismeretet
és jó természetet konfrontálni tud (a Retorika)
Isten ígéreteivel, ami világosan
kinyilvánított, hogy az embernek itt vigyáznia kell
hogy biztosan álljon a keskeny úton
és ne térjen le róla
ha Isten országába akar jutni.]

A retorika tehát feltárja és megvilágítja a mély vallási igazságokat, amellyel az erényes életmódra vezérel/nevel, s mindezt az értelemre és az érzelemre való hatással éri el. Ezért fordul a Tudástkereső („Besouck om weten”) Cornelis Everaert darabjában a Sinte Pieter ghecompareirt bijder Duue a következő kéréssel a Retorikához⁵⁴:

O vrouwe vruechdelic
In wiens byzyns elckerlyc / verhueghen vaet
Ic weet wel dat in hu vermueghen staet

⁵³ Részlet egy az 1561-es antwerpeni ünnepi játékokon előadott versből. Közli Vooyt, de C.G.N. (1948/49) 41–2. l.

⁵⁴ Az idézetet közli Roose, L. (1968) 124. l.

My te berechtene / in secreten voude
Sulc als den zin / gheerne weten zoude.

Ó, Örömök Asszonya
Akinék a jelenlétében mindenki örömben részesül
Tudom, hogy módodban áll
Engem a titokba beavatni
Amit tudni szeretnék.

Itáliában az antik filozófia hatására a retorika (költészet) igazságfeltáró funkciója kevésbé szakrálisan és mélyebb teoretikus megalapozottsággal jelent meg.⁵⁵ Leonardo Bruni látja meg a költészetben a szép „fictio”-t, amely az inspiráció és a lelki-szellemi indulat („furor”) képességénél fogva jóserővel tár fel mély igazságokat. A költésztnek e „megvilágosító” jelentésével természetesen jár együtt az etikai szférában a nevelő-eszköz szerepének betöltése.⁵⁶

Már szót ejtettünk a városi polgárság azon törekvéséről, hogy az etika és a gazdasági folyamatok közötti feszültség feloldására a Bibliában próbáltak választ találni, Itáliában már a 12. századtól kedődően elszaporodnak az utcai prédikátorok⁵⁷ és új prédikáló rendek születnek a hivatalos egyházon kívül is a keresztényi életmód megújítására, amelyeket még sikerül az egyház kebelére vonni. A retorika tehát Itáliában is a beszéd művészeteként kap kiemelkedő szerepet. A retorika, mint a beszéd tudományának előtérbe kerülése annak is köszönhető, hogy a „polgári kultúra” megjelenése igényeit tekintve megelőzte a könyvnyomtatás megjelenését (1450). Így a polgárok hivatali, vallási és kulturális életbe való bekapcsolódása szóban és anyanyelven valósulhatott meg a legszélesebb rétegekre kiterjedően. Bár a forrásokból az is kikövetkeztethető, hogy a polgárok az olvasás és az írás követelményét is maguk elé tűzték (a Jézus társulat alapítólevelében olvasható, hogy az imákat egy pergamentekercsen ki kellett függeszteni)⁵⁸, a verseket, a darabok szövegeit le kellett írni, s sokszor a színlelőadások alkalmával is függesztettek ki szövegeket, amelyeket a közönségnek el kellett tudnia olvasni.⁵⁹ Ehhez járult az a szerencsés körülmény, hogy Németalföldön a színjátszás már néhány évszázados hagyományra tekintett visszafelé,⁶⁰ s mint az egyetlen tömegeknek szóló és tömegesen gyakorolható előadóművészet (retorika–beszéd) kézenfekvő módon lett a városi polgárság kultúrájának színtere. Később pedig a könyvnyomtatás elterjedésével lehetővé vált az eredetileg előadásra szánt darabok, költemények nyomtatott

⁵⁵ Itáliában már korábban is nagy viharokat kavart a költők helyzete és az inspiráltság kérdése körüli vita. Elsősorban Dante 13. levelére gondolok itt.

⁵⁶ Vasoli, C. (1983) 29. l.: Vergerio a *De ingenius moribus* c. művében (1400–02) azt állítja, hogy a poétika – a morállal és a historikával együtt – tartalmazza mindazokat a lényegi alapelveket, amelyek a helyes élethez szükségesek I. m. p. 30–1. l.

⁵⁷ Kristeller, P.O. (1981) 38. l.

⁵⁸ Vandecasteele, M. (1971/2) 8. l.

⁵⁹ Mak, J.J. (1944) 62–3. l.

⁶⁰ A legrégebbi liturgikus drámát talán Gentben adták elő először a X. században. Mak, J.J. (1944) 47. l.

könyv formában való terjesztése is, amely a műfajok népszerűségére is hatással lett.⁶¹ Az olvasási kultúra megerősödése ugyanis a regény térhódítása előtt nyitja majd meg az utat.

A nyomtatás elterjedését megelőzően tehát a németalföldi kulturális hagyományból a színház, mint a közönséghez szólás lehetősége erősebb gyökerekkel rendelkezett, mint a vándorprédikálás. A színházi darabok pedig eredetüknél fogva – mert az egyház és a társadalmi rend csakis a vallási darabok létrejöttét engedhette meg kezdetben – szintén a Bibliához kötődtek. Nem véletlen tehát, hogy a 15-16. században a színjátszócéhek esztétikai szempontból legrangosabb irodalmi alkotásai az ünnepi játékok keretében előadott „zinne”-darabok egy etikai kérdésnek a Biblián alapuló racionális megválaszolását jelentik retorikai formában, azaz érvek és ellenérvek felsorakoztatásával, emelkedett stílusban. A 15-16. századi „zinne”-darabok és a korábbi mirákulumok, misztériumok és moralitások között tehát az a legnagyobb különbség, hogy a színház feladata nem egy szakrális történet visszatérő reprodukálása lesz (szakrális szféra), hanem az adott korszak etikai problémáinak, témáinak megválaszolása (elmozdulás a szakrális szférából a profán szféra felé). A „zinne”-darabok meghatározásában is megragadható már ez a lényegi eltérés: A „zinne”-darabok megszemélyesítései segítségével láthatóvá tett magyarázatok/tanítások. A szereplők életre keltett filozófiai, etikai vagy pszichológiai fogalmak vagy jelenségek, egymással való kapcsolatuk fejezi ki a közöttük lévő viszonyt, és a cselekmény egy tanítás kigöngyölítése, gyakran egy előzetesen feltett kérdés formájában. Legtöbbször az „ember” a főszereplő, aki úton van a helyes meglátás vagy a jó életvitel felé, s egyrészt segítők, másrészt ellenfelek állnak mellette, akik ezt elősegítik, ill. megnehezítik.⁶² Spies azt is kimutatta, hogy a németalföldi darabok jó részében a struktúra a retorikai argumentációs technikával egyezik meg.⁶³ Ennyiben a ráció szerepe, az érvek és ellenérvek felsorakoztatása lényegi eleme ezeknek a drámáknak (disputatio), amelynek eredete még a 13. századi egyetemi oktatási módszerre, s azon belül a retorikai érvelési szabályokra nyúlik vissza.⁶⁴ Az 1500 körül született németalföldi drámák jó részének alapstruktúrája a disputáció szerkezetét mutatja a hagyományos francia típusú moralitások mellett. (Pl. Cornelis Everaert: *Tspel van Maria hoedeken* 1509 és *Een sander welvaren* 1511, a Genti játékok jónéhány darabja)⁶⁵. Emellett az is említésre méltó, hogy nagyon sok 15-16. századi darabban lép színre a „Rede”, vagyis (1) a ráció, ill. (2) a beszéd/szó perszonalifikációja, mint aki az eltévedt Embert felvilágosítja és a helyes útra vezérli.⁶⁶

⁶¹ A nyomtatott forma műfaji kihatását mi sem bizonyítja jobban, mint az hogy a Himwégai Márka c. darabot kiadásakor epikus keretbe foglalták és epikus elemekkel bővítették.

⁶² Spies, M. (1990) 139. l.

⁶³ Uo. 145–7. l.

⁶⁴ Uo. 143. l.

⁶⁵ Uo. 146–7. l.

⁶⁶ A németalföldi darabok közül például *Tspel van den hoogen wynt ende den zoeten reyn* (1525) és az antwerpeni társulat darabja az 1561-es ünnepi játékokon. De a 15. századi francia moralitásokban is gyakori szereplő lesz a Rede (Bien advisé, mal advisé (1439) L'homme percheur (1494) A darabok tartalmi leírása megtalálható: Spies, M. (1990) 140–1. l.

A 15-16. századi „zinne”-darabok szerkezeti elemzése egyrészt (formai szempontból) alátámasztja azt a feltételezésünket, hogy a retorikai társulatok irodalmi tevékenysége nem egyéb, mint az iskolai gyakorlati retorika (*ars dictaminis* > *secondeire rhétorique*) előírásainak alkalmazása az irodalom területén. Ráadásul az irodalmi alkotás folyamata sem más, mint az előírt rímképletek racionális alkalmazása. Castelein elméleti műve alapján feltételezhető, hogy a költők többnyire egy fejükben kiválasztott séma/rímképlet alapján alkották meg műveiket, amelyeknél a tisztán felismerhető szabályosságra törekedtek, s nem a hangzás (eltérő magánhangzók) gazdagságára.⁶⁷ Ez az elemzés másrészt (tartalmi szempontból) pedig azt a feltételezést is lehetővé teszi, hogy ezeket az egy-egy etikai probléma köré íródott darabokat a Biblia interpretációs, s egyben a polgári életmód etikájának legitimizációs kísérleteinek tekintsük. Ennyiben a reformáció által teoretikusan meghirdetett „*sola Scriptura*” elv a németalföldi városi kultúrában már a 15. század végétől kezdődően megvalósul a gyakorlatban. A retorika segítségével – amely minden embernek valamilyen mértékben megadatik (beszéd képessége) –, az isteni inspiráltság révén, a polgárok maguk bontják ki, ill. hirdetik a Biblia igazságát, öntudatlanul is saját polgári életvitelük etikai legitimizálására törekedve.

A retorikai „világkép” kifejtése után felmerülhet a kérdés, hogy mennyiben tekinthetjük a retorikáról alkotott összefüggő nézetrendszert egy „sajátos” esztétikának is? Számomra meglepő volt, hogy az eddigi vizsgálódások során a kutatók sohasem próbálták megvizsgálni, van-e kitüntetett jelentősége a „szép” jelzőnek a „retorika, mint a szép beszéd művészete” jelzős összetételben. Meggyőződésem szerint van, mégpedig olyan jelentősége, amelynek távolabbra mutató eredményei lesznek kutatásom szempontjából.

Az olasz humanistáknál a csiszolt és választékos nyelvhasználat, a kifejezési eszközök uralásának képessége a harmonikus, képzett ember sajátja.⁶⁸ Trapezunzio (1435) szerint az embernek egyetlen képessége sem annyira a sajátja és lényegi tulajdonsága, mint az ékesszólás – hiszen ez különbözteti meg az állattól is –, amely által a gondolat megnyilatkozik és felölti kellő formáját és ragyogását.⁶⁹ Az ékesszólás nem kiüresedett forma, hanem az emberi beszéd lényegi szövetét fejt fel, amely nem más, mint a konkrét emberi tapasztalatok (az „igazság”) adekvát kifejezése. A retorika, mint csiszolt beszéd, azért kerül a skolasztikus tudományok élére, mert a szó élő kapcsolataira, „reális” összefüggéseire, tehát az emberi közlés lényegére vonatkoztatja magát.⁷⁰ A szép beszéd, amely tartalmát az igazság-relációtól kapja, az eszményi, képzett ember (polgár) sajátja. A szép, az igaz és a jó kategóriái egybeesnek. Ugyanezt a relációt figyelhetjük meg a németalföldi gondolkodásmódban azzal a különbséggel, hogy Németalföldön az igazság tapasztalása sokkal szakrálisabb, jobban kötődik a vallási szférához, mint az olasz humanistáknál.

⁶⁷ Iansen, S.A.P.J. (1971) 334. l.

⁶⁸ Vasoli, C. (1983) 23. l.

⁶⁹ I. m. 24. l.

⁷⁰ Uo. 25. l.

Industria:

Sy onderscheydt onrecht / en rechtveerdicheyt
Een spiegelijce claerheit / een licht der weerelt

Begheerte tot scientie:

Sy doorsiet het goet / vol deuchden bepeerelt
Omgordt Met het levende woordt / dwelck eeuwich staet
[...]

Den bequamen tijt:

Sy maect den wech veylich
Tot kénisse te comen van al Gods wercken⁷¹

Serénység:

Megkülönbözteti az igazságtalanságot és az igazságosságot
Példát adó világosság / a világ fénye

Tudásszomj:

Átlátja a jót / erényekkel van kigyöngyözve
Felvértezve az élő szóval / amely örökkévaló
[...]

Kedvező idő:

Biztonságossá teszi az utat
Isten minden művének megismeréséhez.

Az általam ismert források legtöbbjében a retorika meghatározásaiban, „bequame eloquencie” vagy Casteleyn szavaival szólva „konst van zeer wel te spreken”⁷², nem véletlenül szerepel a szép jelző. A szép beszéd (a Szentlélek adománya) mint láttuk – főként kezdetben – egyenlő az igaz beszéddel. A szép beszéd gyakorlása egyenlő az (szakrális) igazság hirdetésével, az erényesség gyakorlásával, tehát etikai tartalma is van. Ekkor tehát a szép (esztétikai), a jó (etikai) és az igaz (filozófiai) fogalmi kategóriái egybeesnek, és közös forrásuk Isten.

A három kategória egybeesésének gyakorlati következményei az irodalmi alkotásokban is megmutatkoznak, mindenekelőtt a stílus és a műfajok rangsora tekintetében. Míg a korábbiakban a színjátszásra és teológiai gondolkodásra az „egyszerű”, világos, a nép által közérthető stílus alkalmazása volt a jellemző⁷³, addig most ebből a szempontból gyökeres fordulatnak lehetünk a szemtanúi. A népnyelv megmarad ugyan a kulturális élet és egyre inkább a hivatali ügyvitel nyelvének, de már nem a közérthetőségre, hanem az anyanyelv pallérozására törekednek. Ideáljuk nem a „nép ajkán

⁷¹ Részlet a dietsi társulat az 1561-es antwerpeni ünnepi játékokon előadott darabjából. Közli roose, L. (1970) 101–2. l.

⁷² Casteleyn: Const van Rhetoriken Gent, 1555 32. s.

⁷³ Auerbach, E. (1985) 153. l.

élő nyelv”, ellenkezőleg: durvasága, illetlensége és közönségsége közmegvetés vagy nevetség tárgya. Ennek a fordulathoz is az áll a háttérben, hogy míg korábban úgy vélték, hogy a Szentírás azoknak tárul fel, akiknek egyszerű s hívő szívük van, s így részesülnek az írásból⁷⁴, addig most az általános képzettségi szint emelkedésével, a szép beszéd a racionális megértés szolgálatában áll, nemcsak a szívet akarja megindítani⁷⁵, de az értelemre is hatni akar. Az érzelmre hatni akaró szép beszéd hasznáról már a burgundi udvari kultúra is szolgált példával: Chastellain írja⁷⁶, hogy amikor Merész Károly a hollandiai Gorcumba érkezvén megtudta, hogy atyja minden jövedelmétől megfosztotta, egész udvartartását összehívta és megindító beszédben adta tudtukra nyomorúságos helyzetét. Mire az egybegyűlték könnyezni kezdtek és közös sorsot vállaltak a herceggel, s felajánlották neki jövedelmüket, úgyhogy a herceg továbbra sem szenvedett semmiben szükségét. A retorikusok is tudták, hogy az etika szolgálatában álló szép beszéd édes szavaival legelementárisabban mégiscsak a szíven keresztül hat, megindít („katarzist” idéz elő), s így vezérel az erényes életre.⁷⁷ A középkori drámairodalom egyik gyöngyszeme Nimwégai Márka története,⁷⁸ aki a színház (egy a retorikusok által előadott „moralitás”) hatására,⁷⁹ amely elgondolkoztatja és szívét megindítja, véget vet addigi bűnös életének.

[Emmeken:]

Here God, hoe wert mijn bloet verwermente

Int hooren van desen wagenspele!

Ick hoor dier redenen ende argumenten soe vele,

Dat ick puer achterdincken crighe ende berou.⁸⁰

⁷⁴ Uo. 153. l.

⁷⁵ A 13–14. században a vándorprédikátorok a 'theologica practica' eszméjéből kiindulva a beszédeket egyszerű nyelven (sermo humilis) tartották meg és tematikailag is profanizálták. Vö. Plaij, H. (1975–I.) 93. l. Huizinga elmondása szerint az egyik pap 40 napig részletezett egy Bibliai történetet, melynél még azt is leírta, hogy mely fogadóban, hány napig szállt meg az illető (Huizinga, J. (1979) 14. l.)

⁷⁶ Huizinga, J. (1979) 14. l.

⁷⁷ Az olasz gondolkodók is felismerik a szép beszéd megindító s egyben erényes életre vezérlő hatását, s a retorika „szolgálatába” állítják az antik mitológiai történeteket. Amikor Christofor Landino 1458-ban az ékesszólás és a költészet civilizatorikus szerepéről beszélt, Orpheusz megható játékát édes beszédként interpretálta, amely az erények iránt érzéketlen embereket vissza tudta vezetni a rendezett élethez. (Vasoli, C (1983) 32. l.).

⁷⁸ [Szenczi M.] (1984) 455–507. l.

⁷⁹ Peeters, L. (1984, 179–197. l. alapos tanulmányában kimutatta, hogy a darab háttérben az antwerpeni „De Violieren” társulat, mint humanista kör és a helyi dominikánusok közötti ellentét mutatható ki. E szerint már az egyházszakadást megelőzően is kialakult az ortodox keresztények (a dominikánusok humanista-ellenességét ugyanis még a pápa is elutasította) retorika-szemlélete (ortodox keresztény-etika) és a polgári humanisták retorika-szemlélete (új, később protestáns-etika) közötti ellentét.

⁸⁰ [Heijden, van der M.C.A.] (1973) 334–5. l.

[Emma:]

ó, Uram Isten, mint ver a szívem,

Amíg e szent játékra hallgatok!

Mely bölcs igék és argumentumok!

Jaj lelkem mardos, bánom bűnömet!

(*Mészöly Dezső*)⁸¹

A szép beszéd tehát nemcsak a gyakorlóit nemesíti meg, hanem a hallgatókra is hatással van, ennek gyakorlati következménye, hogy a darabokban a szép beszédet csak az erények perszifikációi, ill. az erényes szereplők mondhatták. A „zinnekens”-ek (ördök-figurák) ebből következően nem; dialógusaikban kicsúfoják egymást, rágalmakat szórnak egymásra, s mindezt élő falusias nyelven tszik.⁸² A nyelv emelkedettsége a műfajok rangsorát is meghatározta. A dráma műnemén belül a „zinne”-darabok (szakrális téma) álltak a legrangosabb helyen, míg az egyszerűbb nyelvezetű komikusabb darabok, az „esbatement”-ek (profán téma) kezdetben nem kaptak kitüntetett helyet, pusztán a nép szórakoztatásáról gondoskodtak. A lírai műfajok közül a „refrein” állt a legrangosabb helyen, ezért például a „zinnekens”-ek a darabokon belül nem is mondhattak „refrein”-eket, csak rondókat. A „refrein”-nek több téma szerinti alcsoportja is volt (vallásos/dicsőítő, szerelmes, tréfálkozó), amelyek közül szintén a szakrális témájú volt a legrangosabb. Ha a forrásokat aprólékosan szemügyre vesszük, mégis valamilyen elmozdulást figyelhetünk meg a profán s egyben komikus felé. A városok egymás között rendezett ünnepi játékaiknak legutolsó fordulóján, 1561-ben nem a legjobb „zinne”-darab kapta a legrangosabb díjat, hanem a legjobb „esbatement”.⁸³ Ez a tudományos diszciplinákról leválva, a mindennapoktól, s az egyre nyomasztóbb racionalizmustól való időszakos megváltásról, a szórakozásról gondoskodik. Már a 15. századi forrásokban is gyakran szerepel a retorikának a melankóliát és nyomasztó gondokat elűző szerepe, legfőbb funkciójává azonban csak akkor válik, amikor mentesül az etikai szféra problémáinak megoldása alól, amelynek most már nem szolgálóleánya, hanem „mindent feltáró/leleplező”⁸⁴ tükre lesz. Az etikai szféra problémáinak „megoldását” a protestantizmus, s új etikájának legalizálódása jelentette. Amikor Luther 1517-ben kifüggeszti téziseit Wittembergben, keresztény vallás és etika nyílt megbomlását eredményezi. Ezzel együtt a szép, igaz és jó kategóriáinak egysége is megbomlik, s az európai gondokodók számára állandó kihívást fog jelenteni a három kategória problematikussá vált viszonyának elméleti feloldása. Az egységes világtkép helyére egy diszciplinákra bomlott világtkép lép, amelyben az élet különböző területei – így az

⁸¹ [Szeneci M.] (1984) 491. l. A fordítás sajnos nem adja vissza pontosan az eredeti idézet tartalmát: Ó, istenem, mennyire felkavarodott a lelkem / e (kocsi)játék hallatán / Annyi érvet és argumentumot hallok itt / hogy felvetődik bennem a gyanú (, hogy Moenen ördög) és bánom tettemet.]

⁸² Mak, J.J. (1944) 62.l.

⁸³ A legjobb „esbatement” sokkal gazdagabb díjjal részesült, mint a legjobb „sinne” darab. Kruyskamp, C. (1962) XIV. l.

⁸⁴ A protestáns darabokra különösen jellemző volt, hogy leleplezték a keresztény etika és az egyházi emberek életmódja közötti ellentmondást. A *Spel van sinnen op dWerck der Apostelen* c. darabban a Szép Hypokrita fehér lepedőt visel, amelyen erényei vannak felsorolva, miközben a lepedő alól kilátszik, hogy nem más, mint az ördög. Mak. J.J. (1944) 62.l.

etika, az esztétika és a tudomány – autonómmá válnak. A retorika művelése pusztán költői szakmává válik, s a művészet önálló terepet kap, a „szórakoztatását”⁸⁵.

Az egységes világkép megbomlása a retorikai társulatok irodalmi tevékenységében abban nyilvánul meg, hogy a szép beszéd már nem feltétlenül igaz is egyben. A szép=igaz beszéd között az egyenlőséggel Németalföldön a 16. század elejétől kezdve látszik megbomlani.⁸⁶ Egyik oldalról felismerik azt, hogy alkalmatlanok szájából mégsem az igazság hangzik el, s így az nem az erényességre vezet. Ennek legszebb példája Nimwégai Marika története, aki az ördög szolgájaként a fogadóban verset (refrein-t) szaval arról, hogy rossz kezekben a retorika ártalmas lehet, s beszédének végén az emberek össze is verekednek a kocsmában, valakit le is szúrnak, amely romlás fölött az ördög igencsak örvendezik.⁸⁷ Ebben a darabban már előlegeződik az a későbbi nyílt ellentét, hogy az ortodox keresztényfelfogás (jelen esetben a dominikánusok), nem fogadja el a humanista polgárok retorikai szemléletét, megkérdőjelezi műveik igazságtartalmát és tevékenységük etikai hasznosságát (az ördögtől tanult retorika rossz útra visz), s a „zinne”-darabokkal szemben a moralitásoknak tulajdonítja az Igaz Hit közvetítésének szerepét.⁸⁸ A vallási nézetkülönbségek nyilvánvalóbbá válásakor pedig már nemcsak a klérussal kerülnek szembe, hanem a retorikusok tábora is megbomlik. Anna Bijns, a 16. századi katolikus költőnő többször kirohan költőtársai ellen, akik művészetüket nemcsak az igaz hit erősítésére és az igazság szeretetétől vezérelve, hanem mindenféle alkalmakra felhasználják. Egyre többször hangzik fel az a panasz is, hogy a közönség nem a nehéz mondanivalót, hanem a szórakozást kéri számon a retorikusokon. Cornelis Everaert már így panaszodik:

[Rhetorisiennen]

Doen tvolc lacghen / maer selue zij weenen.

Dus es de cunste van cleenen profytte.⁸⁹

[A Retorikusok]

Megnevetetik a népet / de ők maguk rínak.

Ez tehát kis haszonnal járó művészet].

A retorikusok művészetének hanyatlása, a közönség értetlensége és a komikum felé fordulása a művészet szerepének megváltozásából következik. Mivel a retorika

⁸⁵ Szórakoztatás alatt a weberi értelemben vett racionalizáltság alóli felszabadítást értem, amely nem korlátozódik a szűkebb értelemben vett „szórakoztató”-, vagy ponyva-irodalomra. Ld. Weber, M. (1982) 364. l.

⁸⁶ Itáliában már korábban kezdik bírálni az irodalmi alkotásokat, ill. azok olvasását. Később Savonarola egyenesen „hazug”-nak nevezi a költészetet, amely „ördögi fondorlatokkal fenyegetve” a teológia és a filozófia jogait bitorolja – In: Vasoli, C. (1983) 32. l.

⁸⁷ [Szenczi M.] (1984) 479–81. l.

⁸⁸ Peeters, L. (1984) 179–197. l.

⁸⁹ Idézi Roose, L. (1968) 123. l. a Spelen van Cornelis Everaert c. kötetből Leiden, 1898, 1900, 1920 XXIII–XXIV. l.

gyakorlása nem jelenti többé az erényes élet megvalósítását, kitüntetett szerepét is elveszti, már csak rekreációs funkciót tölt be („lustich mineruiste” = kellemes hangulat-keltés).

Om datmen Rhetorica dus gaet misprijzen
Met quade aduijsen / door envie ghedreeuen⁹⁰

[Mivel az emberek a Retorikát becsmérelik
rossz tanácsadóktól / rosszindulattól vezérelve.]

Másrésről reneszánsz hatásra egyre inkább ismertekké válnak az antik szónoklattanok, s a retorika jelentése „visszakanyarodik” az antik jelentéshez. Casteleyn elméleti művében más sehol sem szerepel, hogy a retorika a Szentlélek adománya⁹¹, a költészet gyakorlóinak köre leszűkül, szakmává válik. Casteleyn pedig mind az önálló költészetet (poetica), mind a szónoklattan (antik értelemben vett retorikát) a középkori értelemben vett Retorika fogalom alá („schoonsprake”) rendeli.⁹² A költőnek bizonyos erényekkel kell rendelkeznie (polgári erény), de a Retorika már „szakma” lesz, leszakad a szakrális szféráról. Ezzel együtt a többi művészeti ág szerepe és helye is átértékelődik. Láttuk, hogy maga Casteleyn is megkülönbözteti a költőket („poeten”) és a szónokokat („orateurs”). Az 1561-es ünnepi játékokra készült darabok jó része ugyan még a Hét Szabad Művészet hagyományos elképzelését tükrözi, de akad közöttük olyan is, amely már a helyzet tényleges megváltozását mutatja. A dietsi „Liliom” társulat már (az önálló diszciplinává lett) művészet ágainak rendszerezésére is vállalkozik. A Hét Szabad Művészet (amelyek már kibővültek a Teológiával, Jogtudománnyal és Orvostudománnyal) mellett felsorolja a „Szépművészeteket” (Nyomdászat, Festészet, Kárpitosság, Szobrászat) és a „Munkálkodó művészeteket”, amelyek az ember anyagi szükségleteit segítik előteremteni (Kereskedés, Földművelés)⁹³. Más társulatok is állítanak fel hasonló csoportosításokat, amelyek a protestantizmus „hivatás”-etikáját tükrözik, s egyben csírájukban magukban hordják az emberi tevékenységeknek, művészeteknek, a világnak (a „hivatás”-képnek megfelelő) diszciplinákra bomlását.

Fenti eszmefuttatásommal azt igyekeztem alátámasztani, hogy a későközépkori „udvari” és „népi” kultúra között megszületett a városi polgárság kultúrája, amely mindkét kultúrából kölcsönzött elemeket. Némi egyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy az udvari kultúrától mindenekelőtt az emelkedett nyelvet, a szakrális tartalmat és a nevelő jelleget, a népi kultúrától pedig a komikumot, a profán tartalmat és a szórakoztató jelleget kölcsönözte. A polgári kultúra gyors felvirágzásában mindenekelőtt a városok gazdagsága és nagy népsűrűsége játszott fontos szerepet, mert az előbbi a szabadidő révén a képzésre fordított idő megnövekedését, az utóbbi pedig az információ gyors áramlását

⁹⁰ Közli Roose, L. (1964/5) 125. l.

⁹¹ Roose, L. (1968) 126. l.

⁹² l. m.

⁹³ Roose, L. (1970) 97–9. l.

tette lehetővé. A polgárok azon igénye, hogy gazdasági befolyásuk mellé politikai és kulturális befolyást is szerezhessenek, az anyanyelv szerepének, a Trivium művészeinek, s azon belül is a Retorika tudományának felértékelődésével járt együtt, amely végső soron a polgárok társadalmi pozíciójának legalizálását szolgálta (a keresztény etika és polgári életvitel közötti szakadékra gondolok itt elsősorban). Kítüntetett szerepét a Retorika addig őrizhette meg, amíg a polgári etika nem hozta létre hivatalos vallási irányzatát. Az etikai szétválás az egységes világkép megbomlását idézte elő, amelyben a szép, a jó és az igaz kategóriáinak egymáshoz való viszonya problematikussá vált, ami a későbbiekben a különböző diszciplínák autonómmá válásához vezetett. Ezáltal a polgári kor művészetének helye is kijelölődik, funkciója a racionalizált hétköznapiaktól való „megváltás” lesz.

A genti „De Fontaine” Retorikai Társulat alapító oklevele 1448. december 9.¹

5 Isten áldása legyen mindazokon, akik ezt az oklevelet olvassák vagy hallják, Gent városának előljáróin és bíráin. folyamodvány formájában kézhez kaptuk a nevezett városon belüli „De Fontaine”² elnevezésű művészeti társulat és Retorikai Testvériség által készített és egyeztetett szabályzatot, amelynek tartalma itt következik szórulszóra.

10 Üdv minden jóakarátúnak, aki a tisztességet, a megelégedettséget és a művészeteket szereti, és mindenkit külön is üdvözlünk annak okából, hogy az embernek nincs nagyobb ellensége a melankóliánál, amely nyomasztó gondolataival és zörtölődésével a szívet igencsak megüli és felkavarja; a megelégedettséggel és a jóléttel ellentétben nem érényesen vezérel, nem a kellemes elfoglaltsággal, amely
15 elűzi a bolondságot és megsemmisíti a restséget, amely minden rosszaság szülőanyja minden jó emberben; amelyek esetén valahányan ugyanazt a kettőt kell félnünk és mindenkifölött tisztelnünk és imádkoznunk hozzá, a szentséges mindenható Istenhez és a Szentháromsághoz, aki mindnyájunkat teremtett és alkotott és mindenkit érdeme szerint jutalmaz, és aki az ő szolgálait leginkább és a legjobban látja el az áldás sokféle formáival, s mint egy szökőkút (csörgedező forrás) lágyan,
20 önként, bőkezűen és hiánytalanul ontja érényeit és mannáját különbözően, [hogy] mindenkit „szomszósága” szerint jóllakasson; s akinek ihletése (inspirációja) nélkül senki sem éri el a teljes (valós/valódi) tökéletességet.

Ez kívánatosná teszi azt, hogy némely személyek, látva, hogy mind Flandriában, mind Flandrián kívül a nemes városok legtöbbszörében a szórakoztatásnak testvéri és tiszteletreméltó társulata működik, de ezen városon, Genten belül nem, jóllehet ez a legfőbb és minden más városok fölött álló országunkban; Isten tiszteletére, és hogy a szeretet hasznos szórakozás és a jó kikapcsolódás (recreáció) gyarapodását és táplálását elősegítsük, elrendeltetett és felállítatott Retorika művészetének társulata és szeretetteljes testvérisége, amely fenntartatik és irányítat-

¹ Az oklevelet közli: Elslander, van A. (1948–49) 15–22. l.

² A „De Fontaine” elnevezés ’forrást’, illetve ’szökőkutat’ jelent.

25 tatik Genten belül, s amelyet – tekintve és átgondolva az isteni irgalmasság va-
 lamennyi előírt törvényét³ – „szökőkútnak” fognak nevezetni, patrónusa pedig
 a mindenható Szentháromság léssen; amely szökőkutat az emberek egy szegély-
 dísszel körülvelt jelvényként fognak viselni, amelyen a Szentháromságot jelké-
 30 víz sugár szóródik mindenfelé; s amely társulatnak senki sem lehet fogadott tagja,
 hacsak nem nemes valamely művészetben, vagy születésénél fogva formál jogot
 erre, vagy mert másban kivételes. Senki se gondolja, hogy ennek a jelvénynek
 a viselésekor a nevezett társulat őt akarja megjelölni, mint a retorika forrását,
 vagy neki akarja tulajdonítani azt, mert ezzel a köz javát szolgálják és a fent
 35 említett isteni törvények tiszteletére teszik.
 Mindenekelőtt elrendeltetik, hogy a Szentháromság tiszteletére és dicsőségére
 misét mondjanak minden vasárnap hét órakor a Szentháromság kápolnában, Szent
 Miklós [templomban]⁴ a déli kapu fölött. A fentnevezett társulat vezetőségének
 minden tagja köteles áldozati adományt tenni egy groot⁵ bírság terhe mellett.
 40 Item. Mostantól fogva minden második évben a négynapos húsvéti ünnepek alatt
 a nevezett társulat tagjai közül egyet a vezetőség elnökének⁶ választanak, és
 olyan néven fogják szólítani, amilyet ugyanez a társulat illőnek gondol. Segítségül
 és tanácsadóul négy másik nemes személyt is választanak, amelyek mindegyi-
 kének külön-külön hűségre és becsületre esküt kell tenniük, hogy vezetőségük
 idején ugyanezt a társulatot hűségesen és becsületesen, legjobb tudásuknak és
 bölcsességüknek megfelelően fogják igazgatni és irányítani. És ugyanazok egy
 45 írnokot és egy követet is választhatnak, hogy megírják és átadják azt, amit a
 fentnevezett társulat írni vagy átadatni akar. Item. Mindenki a fentnevezett tár-
 sulatból jövedelméből tizekét grot-ot fog adni az oltár karbantartására, két grot-ot
 misére, egy grot-ot az írnoknak és egy grot-ot a követnek, az összesen tizenhat
 grot, továbbá egy kanna bort a Vezetőség rendelkezésére; továbbá mindenki he-
 tente hat mit-et fog adni a [templomi] szolgálat segítésére és más előre nem
 látható költségekre és „halotti adományként”⁷ mindenki tetszése szerint, de leg-
 alább két grot-ot vagy annál többet kell fizetnie. Amennyiben a társulat tagjai
 50 közül valaki elhalálozik, a társulatból mindenkinek el kell jönnie a szolga hívására
 a halott búcsúztatására, akiért diakónusokkal és szubdiakónusokkal egy énekelt
 Requiem-misét mondatnak, ugyanúgy szükségeltetik, hogy a [tagok] számos más
 hívásra, amit a fentnevezett társulattól a nevezett szolga révén kapnak, eljöjjenek,
 egy grot bírság terhe mellett, s azok akik a Vezetőségben ülnek és hiányoznak
 két grot bírság terhe mellett. De ha a szolga valakinek nem adja át az üzenetet,
 akkor neki kel megfizetnie a vonatkozó bírságot vagy bírságokat, amennyiben

³ Az isteni törvények alatt nagy valószínűséggel a Tízparancsolatot kell érteni.

⁴ A Szent Miklós valószínűleg egy genti templom neve.

⁵ A groot pénznemet V. Károly verette, ami megegyezett I flamand fonttal (L), ami 20 schellinggel volt egyenlő. Egy napszámos azonban még 1560-ban sem keresett 1 schellinget naponta (Waterschoot, W. (1985–86) 19. l.)

⁶ „Upperst” fordítható elnöknek, eljárásnak.

⁷ A „dootghelde” (halotti adomány) a temetési szertartás előzetes megfizetését jelentette.

55 az el nem jövő mellett lakók nem adják át az üzenetet – ahogy fentebb mondtuk –, ők kötelesek a bírságot rendelkezésre bocsátani és átadni.

De ha a mise népes lesz, és ha az oltárt felújították és brokáttal ellátták, ahogy illik, akkor mindenki mentesítve lesz a mindenkor harmadéves részletekben fizetendő éves díj fölött némelykor adományozandó hat grot kifizetése alól.

60 Item. Mindenki a nevezett társulattól köteles minden második évben egy jelvénnel ellátott kalapot csináltatni, abban a színben, ahogy azt a Vezetőség vagy az előljárók elrendelik.

Item. Amennyiben valaki elköltözik a lakóhelyéről (a városból), lehetőségében áll kiválni a társulattól, ha „halotti adományát” és hátralékait, amelyekkel a társulat szabályzatában előírtak révén adós lehet, megfizeti; hasonlóképpen mások, akik a fentnevezett társulat jelenlegi tagjai, ezen rendelkezés dátumától számított egy hónapon belül kiléphetnek a tetszésük szerinti „halott adományok” és a hátralékok megfizetésével, mint fent, a végből, hogy senki sem tartható erőnek erejével bévül.

70 Item. Amennyiben a fentnevezett társulat összegyűlik és ott valaki javaslatot tesz arra, vagy valamilyen szerencsejátékot játszik, mellyel a pénzt elveri, mint a kockázás, csengős játék, queken⁸, táblajáték, kneytén, poutrainen⁹, Rufflen¹⁰, vagy más tiltott játékkal hozakodik elő, és mindenki, aki őt követi vagy ebben résztvesz, annak bírság fejében egy hét grot értékű kanna bort kell adnia a társulatnak, amelynek teljesítése alól a későbbiekben nem mentesülhet.

75 Item. Az a személy, aki a társulatban díjat tűz ki költői versenyre, ugyanaz nem köteles a határidőt vagy az ítéletet is meghozni azokról a költeményekről, amelyek a díjért versengenek, hanem kiválaszthat bizonyos személy(eke)t a társaságból, aki(ke)t arra a legjobbnak és legalkalmasabbnak gondol, hogy ezeket a verseket megvizsgálja(ák) és zsűrizze(ék), és véleményét és vélekedését is átadhatja írásban vagy szóban ennek/ezeknek az elbíráló(k)nak, hogy az(ok) arra jobban támaszkodjanak. És ha zsűri vagy a zsűri(tag)ok nem értenek egyet, vagy két vers is van, noha csak egy díj van, akkor a zsűritagok azokhoz a tagokhoz fognak fordulni, akik ugyan írtak verset a díjért, de nem nyerhetnek, tudván azt, hogy

80 szabálytalan¹¹ vagy falusias nyelvezetű költemény nem nyerhet.

Item. Így ha valaki a társulattól színdarabot ír vagy színre állít, hogy azt eljátssza ennek a városnak a közös javára, az illető köteles ugyanennek a társulatnak a szerepeket prezentálni és ehhez a társulat segítségét kérni és azok, akik a szerepeket megkapják és annak terhét elvállalják, azok kötelesek lesznek segíteni neki és a próbákra járni, az ő akarata szerint. És ha ehhez valami hányzik, és már minden szokásos és ismert forrást kimerítettek, úgy mindenki mindannyiszor két grot bírsággal köteles segíteni a színjáték költségeit. És ha valaki adós marad a játék támogatásával vagy nem jön el a próbákra azokon a napokon, amelyeket

⁸ Egy kockajáték neve.

⁹ Kockajátékok.

¹⁰ Kártyajáték neve.

¹¹ A szabálytalanság itt az előírásoknak (téma, rímképlet) meg nem felelést jelenti.

85 a színrevívó elrendel, és az emiatt elmarad, annak ki kell fizetnie az arra készített felszerelés és díszletek árát a fentnevezett Vezetőség rendelkezése szerint. De ha nevezettek a fentnevezett társulatból, bár nemesek és arra alkalmasak, visszautasítják a darab szerepeinek eljátszását, akkor a színrevívó segítséget kérhet kívülállótól is, fenntartva, hogy ha a kívülállók bárminemű közönségeset, 90 vagy valami hasonlót játszanak, azt a színrevívónek korrigálnia kell a társulat nevezett Vezetősége vagy előljárói rendelkezése szerint.

Item. amennyiben ezen városon belül, vagy a hozzá tartozó körzetekben díjakat tűznek ki, úgy mindenki köteles a nevezett társulatból saját szomszédságával és körzetével egyetemben a társulat tagjaival vagy kívülállókkal játszani, már akit 95 arra meg tud nyerni. Beleértve, hogy amennyiben valakit a fenti értelemben vett közönségességen érnek, ő ezért a közönségességért vagy hasonlóért felelni fog a Vezetőség vagy az előljárók előtt, ahogy azt fent mondtunk.

Item. Amikor a nevezett társulatot felszólítják, hogy valamely városba elmenjen egy díjért versengeni, és néhányaknak kedve van elmenni, úgy az otthonmaradók kötelessége 4 ezüst par.-ral a költségekhez hozzájárulni, hogy mindig megtartsák 100 [a társulat] játzó tagjainak jóindulatát.

Item. Mikor a fentnevezett Vezető, vagy a város vezetője audientiá-t vagy silencie-t rendel el a társulatban, hogy valamely szórakozást vagy művészeti tevékenységet gyakoroljanak vagy mutassnak be, vagy más tudományokat vagy feladatokat, amelyek a társulatra hárulnak, legyen az verselés, vagy zenés darab, vagy más; és ha valaki a társulatból ezt nevetésével, ugrálásával, beszédével, 105 éneklésével, kiabálásával, neveletlenségével vagy más ostobaságokkal megzavarja, annak mindannyiszor egy groot bírságot kell fizetnie.

Item. Minden harmadik vasárnap délután két órakor a „De Fonteine” társulat termében egy hoedekin-t¹² tartanak, a kiválasztottnak kötelessége három napon belül egy tetszése szerinti versszakból álló Refrein-t megadnia, hogy a társulat tagjai a következő három hét alatt a megadott minta szerint Refrein-t költsenek. Egy díjat is ki kell tűznie, olyan és olyan kicsi értékű, ahogy neki tetszik, azoknak akik a legjobban utána csinálják. És a harmadik vasárnap mindenkinek el kell 110 jönnie délután két órára a fent nevezett helyre, hogy előadja az egész társulat színe előtt azt, amit a minta szerint költött. És aki a hoedekin-t viselte, az a társaságnak egy hat groot értékű hordó bort ad. Továbbá át kell adnia a hoedekin-t azon a módon, ahogy elmondottuk. Beleértve azt, hogy mindenki köteles eljönni és belépéskor legalább két versszakból álló Refrein-t mondani vagy énekelni vagy más, de nem közönséges módon, a társaságba való belépéskor egy groot bírság terhe mellett.

Item. Mindenki a nevezett társulatból köteles ugyanezen társulat titkait megőrizni, a nevezett Vezetőség vagy előljárók által kirótt bírság terhe mellett.

Item. Amennyiben valaki a másikhoz közönségesen vagy tiszteletlenül szól, szitkozódván vagy az asszonyok csalárd és alantas beszédével, vagy bármilyen más módon, legyen az jelenlevő vagy távollevő, tiszta fejfel vagy felindultságból,

¹² A hoedekin eredetileg kalpagot/koszorút jelentett, később pedig annak a költői versengésnek az elnevezése lett, amelyen ezt a kalpagot/koszorút, később más díjakat, el lehetett nyerni.

115 mindannyiszor két groot bírságot fizet. És ha a társulatban némelyek között va-
lamilyen ügyben nézeteltérés támad, amit szent olaj próbával, városi bíróság előtt
vagy nyilvános jóvátétellel lehetne rendezni, azt a nevezett Vezetőség vagy elől-
járók a helyszínen lecsendesíthetik, s ítéletük és rendelkezésük szerint elrendez-
hetik. És végezetül, ha a fentnevezett társulat mindig egyetértésben, jó tanáccsal
120 irányítatik és megmarad, s a fentebb leírt pontok és cikkelyek az elrendelésnek
megfelelően minél jobban betartatnak, úgy mindenki a nevezett társulattól észre
fogja venni, hogy megelégedettségben lesz része; s ahová, aki arra méltó, saját
akaratából, kényszer nélkül léphet be, s belépésekor hűség és becsület nevében
felesküszik a nevezett pontokra és rendelkezésekre, és hogy minden pontot kü-
125 lönösen jól és becsületesen meg fog tartani és teljesíteni fog, vagy attól eltér
abban az esetben, ha a nevezett Vezetőség vagy az előljárók úgy rendelkeznek
vagy ítéleznek anélkül, hogy valaha is valamely vallási vagy világi törvényre
rosszul hivatkoznának, sem semmilyen más módon a hagyományos rendelkezé-
sekkel szemben, amelyek az előbbieken leirattak és kifejtettek; és minden fenti
130 pontot mi és a fentnevezett tanács a nevezett Szentháromság dicsőségére és tisz-
teletére, a nevezett „De Fonteine” Retorikai Társulat és Testvériség tagjainak
kérelmére és buzgó esedezésére hoztuk meg, hagytuk jóvá, ratifikáltuk és ren-
deltük el. És ezen jelen jóváhagyással, ratifikálással és elrendeléssel tartósak
lesznek és sokáig betartatnak. És ezen jelen elkészült irat megerősítésül és ta-
núsítványként megpecsételjük ezt az iratot a fentnevezett Gent városának hiva-
135 talos pecsétjével december hónap kilencedik napján az Úrnak ezernégyszáznegy-
vennyolcadik esztendejében. Hátoldalán aláírva, zöld viasszal lepecsételve, dupla
szaruból készül Parchemine-papíron.

BIBLIOGRÁFIA

AUERBACH, E. (1985): *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban.* Gondolat, Budapest.

BRAUDEL, F. (1985): *Anyagi kultúra, gazdaság és kapitalizmus a XV–XVIII. században. A mindennapi élet struktúrái: a lehetséges és a lehetetlen.* Gondolat, Buda-
pest.

CASTELEYN (1555): *Const van Rhetoriken.* Gent.

CURTIUS, E. (1953): *Eurpäische Literatur und Lateinische Mittelalter.* Bern.

DEGROOTE, G. (1948–1949): *Intrede en blijde inkomst.* In: *JbF* (6–7. évf.)
23–35. l.

DEGROOTE, G. (1950): Blijde Inkomst. Vier Vlaams-Bourgonische Gedichten. De Nederlandse Bookhandel, Antwerpen.

DEGROOTE, G. (1969): Oude klanken – Nieuwe accenten. De kunst van de rederijkers. A. W. Sijthoff, Leiden.

DREWES, J. B. (1968): Den Spieghel der Salicheit van Eleckerlije als allegorisch stuk. In: *JbF* (18. évf.) 79–108. l.

ELIADE, M. (1987): A szent és a profán. Európa, Budapest.

ELIAS, N. (1987): A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások. Gondolat, Budapest.

ELSLANDER, VAN A. (1944): Het Refreinfest te Gent in 1539. In: *JbF* (1. évf.) 38–56. l.

ELSLANDER, VAN A. (1948–49): De Instelbrief van de Rederijderskamer „De Fonteyne” te Gent. (9. december 1448). In: *JbF* (6–7. évf.) 15–22. l.

[GROENVELD, S. – SCHUTTE, G. J.] (1992): DELTA-II. De nieuwe tijd: 1500 tot 1813. M. Nijhoff-Leiden, Amsterdam.

[HAVAS, L.] (1987): Cicero válogatott művei. Európa, Budapest.

[HEIJDEN, VAN DER M. C. A.] (1973): Hoort wat men U spelen zal. Toneelstukken uit de Middeleeuwen. Prisma-Boken, Utrecht/Antwerpen.

HUIZINGA, J. (1979): A középkor alkonya. Európa, Budapest.

JANSEN, S. A. P. J. (1971): Verkenningen in Matthijs Castelleins Const van Rhetoriken. Assen.

KRUYSKAMP, C. (1962): Het Antwerpse Landjuweel van 1561. Een keuze uit de vertoonde stukken. De Nederlandse Boekhandel, Antwerpen.

KRISTELLER, P. O. (1981): Studien zur Geschichte der Rhetorik und zum Begriff des Menschen in der Renaissance. Gratia-Verlag, Göttingen.

MAK, J. J. (1944): De Rederijkers. PN van Kampen&Zoon, Amsterdam.

PEETERS, L. (1984): Mariken van Nieumeghen. Historia–Retorica–Ethica. In: *SL* (26. évf.) 179–197. l.

PLEIJ, H. (1975): Geladen vermaak. Rederijkerstoneel als politiek instrument van een elite-cultuur. In: *JbF* (25. évf.) 75–104. l.

ROOSE, L. (1964–65): Oranje tegenover Midas. Een Antwerps lofdicht op Rhetorica. In: *JbF* (14–15. évf.) 121–128. l.

ROOSE, L. (1968): Lof van Retorica. De Poetica der Rederijkers. Een verkenning. In: Liber alumnorum prof. dr. E. Rombauts (1968), Leuven. 111–128. l.

ROOSE, L. (1970): Dwelck den mensche aldermeest tot consten verweckt. De poetica der Brabantse redrijkers in 1561. In: Hulde-album prof. dr. J. F. Vanderheyden (1970). 91–108. l.

SPIES, M. (1990): „Op de queste...” Over de stru.....ur van 16-eeuwse zinnespelen. In: *NTg* (83. évf.) 139–150. l.

[SZENCZI, M.] (1984): Akárki. Misztériumjátékok, Mirákulumok, Moralitások. Európa, Budapest.

VANDECASTEELE, M. (1971–72): Jezus met de Balsembloem en De Fontaine als Vlaamse hoofdkamers (1493–1539). In: *JbF* (21–22. évf.) 3–26. l.

VASOLI, C. (1983): A humanizmus és a reneszánsz esztétikája. Akadémiai, Budapest.

VOOYS, DE C. G. N. (1948–49): Een liedje, voorgedragen op het Rotterdamse landjuweel van 1561. In: *JbF* (4. évf.) 41–44. l.

WAERSCHOOT, W. (1985–86): De Oudenaardse rederijkers te Gent in 1539. In: *JbF* (34–35. évf.) 17–32. l.

WEBER, M. (1982): A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallásszociológiai írások. Gondolat, Budapest.

WOLTHUIS, G. (1952): Duivelskunsten en sprookjesgestalten. Studien over Literatuur en folklore. Amsterdam. 1–70. l.

Folyóiratok rövidítésének jegyzéke:

JbF: Jaarboek „De Fontaine”

NTg: Nieuwe Taalgids

SL: Spiegel der Letteren

Denis Hollier: De la littérature française.
Paris, Bordas, 1993. XXVII-1091 l.

Ritkán jut el magyar olvasókhöz, kutatókhoz, oktatókhoz amerikaiak által írt francia irodalomtörténet. Ezt könnyíti meg a párizsi Bordas Kiadó által megjelentetett vaskos mű. Szerkesztője az ismert francia professzor D. Hollier, akinek nevével már a 60-as években találkozhattunk: egyik társszerzője volt a párizsi Gallimard Kiadó által 1968-ban kiadott és G. Picon által szerkesztett *Panorama des idées contemporaines*-nek, ill. szerkesztője az ugyanannál a kiadónál 1973-ban megjelent *Panorama des Sciences humaines*-nek. Mellette F. Rigolot nevét találjuk, mint társszerkesztőt.

A művet 170 szerző írta, s több mint 200 esszé-tanulmányt tartalmaz. A szerzők között olyan ismert francia kutatók találhatók, mint M. Contat, A. Rey, de vannak közöttük párizsi, utrechti, genfi, aix-marseille-i, tourcoing-i szerzők is. Döntő többségüket azonban észak-amerikai – kanadai és USA-beli – egyetemi tanárok alkotják olyan egyetemekről, mint Yale, Pennsylvania, Princeton, a Los Angeles-i, Minnesota, Columbia, Kanadából pedig a montreáli és torontói egyetemekről. Az eredeti művet a Harvard University Press adta ki 1989-ben, a Francia Forradalom 200. évfordulója alkalmából, *A New History of French Literature* címmel, ugyancsak D. Hollier szerkesztésében. Ezt a kötetet fordították le és adták ki *De la littérature française* cím alatt, s ez az új, francia kiadás hét új, az eredetiben nem található esszé is tartalmaz.

A kiadók világosan megfogalmazták újszerű irodalomtörténet-felfogásukat: megpróbálják újra gondolni az irodalom történeti folyamatát, azaz lemondanak a konvencionális, az irodalomtörténetet egyfajta összefüggő, egymásra épülő irányzatok, iskolák alapján ábrázoló eljárásról, a szigorúan vett időbeli egymásutániságról. Egy-egy dátum lesz minden egyes esszé-tanulmány kiindulópontja, s ezekhez kötődnek a cikkek. Ez a dátum lehet akár egy irodalmi mű megjelenésének, akár egy történelmi eseménynek, vagy egy, a szerző által szignifikánsnak tartott kulturális eseménynek az időpontja. Minden egyes cikk természetesen nem csak az adott dátumhoz fűződő szerzőket tárgyalja, hanem bevonja a többi, idevonatkozó témát és szerzőt is, ill. ugyanazt a szerzőt több cikkben is láthatjuk fölbukkanni. A szerkesztők állítása szerint a cikkeket a szerzők egymástól teljesen függetlenül alkották, egyikőjük sem tudott arról, kinek milyen cikke áll az övé előtt vagy után. Teljes ideológiai és metodológiai szabadságban dolgozhattak, s még arra is biztatást kaptak, hogy saját egyéni véleményüket bátran érvényesítsék írásaikban.

Igen érdekes, dícséretesen szókimondó és merész D. Hollier két cikke: a Bevezetés és az utolsó cikk, amely az 1989-es évszámot viseli cím gyanánt. A Bevezetésben az irodalmi term(él)és és fogyasztás ürügyén kiemeli, hogy az irodalom még ma is tiszteletben tartja a nyelvi határokat, s megjegyzi: „Egyes nyelvészeknek joguk van arra,

hogy eszperantóról álmodozzanak: egy univerális nyelv mindig csak irodalom nélküli nyelv marad.” Ezek után áttekinti a XIX. századi irodalomtörténet fejlődését: megemlékezik a klasszikusok, a romantikusok véleményéről, idézi Chateaubriand-t, Zolát, Mme de Staëlt, Nisard-t.

Kemény kritikai hangnem jellemzi Hollier-nek a könyv befejezéséül írt gondolatait a jelenkori francia irodalom és nyelv művelőiről. Ma a tét: létezik-e még mai francia irodalom, illetve francia nyelv? Az irodalom nehezen engedi magát „fogyasztani”, s a 60-as évektől csak az egyetemi védnökség szárnyai alatt képes tovább élni, főleg a disszertációk jóvoltából. A tulajdonképpeni *irodalmi* művet a *kritika* váltotta fel mint e század fő műfaja, s odáig jutottunk, hogy ma már a *kritika* a XVI. századi szonett, a XVIII. századi tragédia vagy a XIX. századi regény ekvivalense. Althusser, Barthes, Blanchot, Deleuze, Derrida, Foucault és Lacan művei állnak a mai nemzedék érdeklődésének középpontjában. S a kritikust is inkább lehet nyelvésznek, szemiológusnak, pszichoanalistának, szemantikusnak stb nevezni, mintsem a francia nyelv oktatójának. Az ügy kiváló s nehezen cáfolható ismerőjeként jegyzi meg itt Hollier: az USA-ban az utóbbi években nem annyira a tulajdonképpeni *irodalmi termés* miatt fordultak az amerikaiak a franciák felé, mint inkább a *nyelv*, a *szöveg* és a *jelentés* területén végzett francia kutatások eredményei miatt. Röviden elemezve az 1968-1988-89-es évek francia irodalmát és kritikáját (Tel Quel, Sollers, Quignard), kifejti, hogy ez az irodalom ebben a korszakban inkább a nyelvével volt elfoglalva. Nagyon objektíven, nagyon nyersen mondja ki a kegyetlen igazságot, érdemes szó szerint idézni tényfeltáró gondolatmenetét: „Voltaire nyelvének világméretű visszavonulása tény [...]. Sartre azt kérdezte: kinek írunk? Közel fél évszázaddal később, Sartre örököseit jóval kevésbé általános kérdés zavarja: kinek írunk franciául? Kinek írunk egy olyan nyelven, amelynek egyetemessége már csak emlék, amelyen csak saját magával osztozik? [...] sokan azok közül, akik ma attól félnek, hogy az utolsó örökösei (ti. Voltaire nyelvének), példa értékűvé emeltek olyan írókat, akik se tiszteletet, se gyöngédséget nem tápláltak iránta [...] a nyelvi egyénieskedés művelését a terrorizmusig, sőt a barbarizmusig vitték [...] magát a nyelvet tették ki a legdurvább bánásmódnak, a nyelvet a maga egészében, rendszerében. Egyetlen irodalom sem rendezett verbális korpuszán ilyen kegyetlen jeleneteket, s nem akart megszabadulni a nyelvtől, nem igyekezett ilyen türelmetlenül leszámolni saját nyelvével.” A szerzőnek végül is igaza van: de kíváncsiak lennénk, miért nem elemezte tovább ennek a pusztító „barbarizmusnak” az okait? Mert hogy azok is biztosan voltak, tagadhatatlan.

S maguk a cikkek? Villantsunk fel néhányat, abban a sorrendben, amilyenben szerepelnek.

778: Roland meghal Roncevaux-nál – a középkori művek datációjának problematikája;

1127: Guillaume d’Aquitaine halála – a provanszál lírai költészet;

1215: a 4. Lateráni Zsinat és a keresztények gyónási kötelezettségének bevezetése – a keresztény tanítás hatása az irodalomra;

1456: François Villon megírja a *Lais*-t – Villon, a költő, Villon, az ember;

1527: Marguerite d’Angoulême feleségül megy II. d’Albret Henrihoz – Marguerite de Navarre művészete;

1549: J. du Bellay közreadja a *Défense et illustration de la langue française*-t;
1634. márc. 13.: a Francia akadémia megtartja első ülését – az Akadémia megalkadásának története, szótárírói tevékenysége;

1704: Az *Ezeregyéjszaka* első köteteinek francia fordítása – XIV. Lajos uralkodásának végét jelző események, a kor irodalma;

1836. okt. 25.: a Concorde-téren felállítják az Egyiptom által Franciaországnak adományozott egyik obeliszket – az emlékmű által keltett visszhangok: Hugo, Gautier, Michelet, Chateaubriand;

1913: Appollinaire kiadja az *Alcools*-t – a költészet zenei modellből vizuális modellbe megy át;

1933. febr.: A Dakar-Djibouti expedíció visszatér Párizsba – fellendül a néger művészetek és kultúrák tanulmányozása;

1962. nov.: Algéria függetlenné válik – a magrebi francia nyelvű irodalom és kiemelkedő szerzői;

1985. szept. 27. 21 óra 30 perc: az *Apostrophes* c. francia TV-műsor 500. adása B. Pivot-val – a könyvek helye a modern világban, Pivot mint „institution d'utilité publique”;

1989: az utolsó cikk a könyvben: a harvardi University Press kiadja a *New History of French Literature*-t, amely 1993-ban *De la littérature française* címmel fog franciául is megjelenni.

Ezek az esszé-tanulmányok végül is – szerencsére – gyakorlatilag végigveszik a francia irodalmat: a kereső-kutató feladata, hogy az egymástól függetlenül írt tanulmányokból „összeállítsa” az általa keresett összefüggéseket. Ebben viszont sokat segítenek a cikkek után található bibliográfiák, valamint az utalások, amelyek a témához kapcsolódó „rokon”-cikkek dátumait adják meg. A mű végén lévő részletes név- és tárgymutatóban pedig a franciaországi francia szerzőkön kívül ott találhatjuk többek között olyan, Franciaországon kívüli frankofón szerzők nevét is, mint Amrouche, Arrabal, Kateb, Laâbi, Khaïr-Eddine, Tlili, Meddeb, Kourouma, Diallo, Oyono, Beti, Césaire, Maran stb... A nem szerzői utalások között a következő címszavak szerepelnek: vita, demokrácia, ünnepek, esszé, nevelés, feminizmus, erotika, első és második világháború, pszichológia stb... Tehát rengeteg adat, összefüggés az évszázadok, a művek, a szerzők, az eszmei áramlatok között. Szerény a képanyag: mindössze néhány kisméretű fekete-fehér illusztráció, valamint középkori írásminta, amelyek nem emelik a könyv esztétikai értékét, s nélkülük a szövegek sem lennének kevésbé értékesek. Azt pedig, hogy lesz-e folytatása az ilyen jellegű irodalomtörténet-írásnak, csak a jövő fogja eldönteni.

Kun Tibor

Probleme der Edition von Texten der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Lothar Mundt, Hans-Gert Roloff und Ulrich Seelbach.
Tübingen, Niemeyer, 1992. 211 l. (Beihefte zu Editio, Bd. 3.)

A kora újkori, 16-17. századi német szövegek kiadása – a késő középkori szövegkiadásokhoz hasonlóan – a német filológia hosszú ideig elhanyagolt területe volt. Az utóbbi néhány évtizedben öröndetes módon megnőtt e német szövegkiadások száma, bár még mindig igen sok az olyan mű, amely filológiai apparátussal ellátott modern kiadásban hozzáférhetetlen. Az e szövegekkel való intenzív foglalkozás során kitűnt, hogy célszerű a 16-17. századi német szövegek kiadását a textológia önálló területeként kezelni. A szövegkiadás során felmerülő problémák megvitatására a hatvanas évektől kezdődően több ízben is sor került, az egyik legutóbbi ilyen tudományos tanácskozást a Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit és a berlini Freie Universität közös szervezésében 1990. február 8.-a és 11-e között rendezték meg. Az ott elhangzott tizennégy előadást tartalmazza a Niemeyer kiadónál megjelent kötet.

A tanácskozás előadásai öt témakört fogtak át, ennek megfelelően a könyv is öt részre tagolódik. Az első rész a szövegvariánsokkal foglalkozik. Az előadásokból egyértelműen azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a variánsok közlésénél a szövegkiadónak különböző szempontok szerint szelektálnia kell. Hans-Gert Roloff a szerző által jóváhagyott variánsok (Autor-Variant) és a szerző halála után keletkezett variánsok (Überlieferungsvariant) kérdésével foglalkozik. Úgy véli, ez utóbbi variánsokat azok rendkívül nagy száma miatt nem érdemes a kiadásban feltüntetni, mert a ráfordított munka nem áll arányban azok jelentőségével. A szerző által jóváhagyott variánsokat viszont – azok fontossága miatt – minden esetben fel kell tüntetni. Ferdinand von Ingen Jacob Böhme *Aurora* című művének készülő kiadása kapcsán a mű szövegvariánsairól szól, Rolf Tarot pedig rövid hozzászólásában Siegfried Scheibe *Vom Umgang mit Texten. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie* (1988) című művének azzal a követelményével száll szembe, hogy a kritikai kiadásban minden szövegvariáns közölni kell. Ezt Tarot egy példával támasztja alá. Anton Ulrich műveinek hat kötetre tervezett kiadása esetén az összes szövegváltozat közlése azt jelentené, hogy csak az első kötet körülbelül 2800 oldal terjedelmű lenne. Erre pedig a kiadó pénzügyi okokból nem vállalkozott. Miután Anton Ulrich művei esetében a variánsok 91,7%-a helyesírási vagy központoszási variáns, s csak 8,3%-a szóvariáns. Tarot szerint minden további nélkül le lehet mondani az előbbie közléséről, hiszen filológiai szempontból e változatoknak nincs olyan jelentősége, ami indokoltá tenné azt. Franz Simmler rendkívül alapos tanulmánya nyelvészeti szempontból vizsgálja a betűhív átírás problémáját. Kritikai kiadásnál egyértelműen a betűhív átírást szorgalmazza. Megállapítja, hogy egy mű nyelvészeti vizsgálatánál kizárólag a betűhív átírás használható, a szövegkiadó bármiféle beavatkozása, egységesítésre való törekvése, vagy modernizálása megengedhetetlen, mert alkalmatlanná teszi a szöveget nyelvészeti vizsgálatokra. A betűhív átírásnak még ma is sok ellenzője van, akik lenézik ezt az eljárást, mondván, hogy ennek elkészítése nem a filológiai teljesítmény csúcsa. Ellenérvként szokták felhozni, hogy ma már bárki minden nehézség nélkül megrendelheti egy kézirat xerox- vagy mikrofílmmásolatát. Ám aki valaha is dolgozott kéziratokkal, tudja, hogy e másolatok mennyire nem meg-

bízhatóak (pl. nem mindig egyértelműek a központoszási és mellékjelek). Teljes mértékben egyetérthetünk tehát Simmlerrel, hogy egyszerűbb egyszer s mindenkorra megbízható, betűhív kiadást készíteni.

A kötet második része szövegkiadásokhoz készített kommentárok, jegyzetapparátusok problémájával foglalkozik. Az edíciótudományhoz képest az irodalomtudományi kommentárok diszciplínája kevésbé fejlett, problémáinak megvitatására csak a 70-es években történtek az első lépések. Ebből adódik, hogy sok a tisztázatlan kérdés, a kommentárok funkcióiról még sokat lehet vitatkozni. Hans-Gert Roloff tanulmányából megtudhatjuk, hogy bár egyes, modellnek tekinthető kommentárok már rendelkezésre állnak, a jövőben mégis célszerűnek látszik olyan kritériumrendszer kidolgozása, amely jelentős mértékben megkönnyíti, a kommentárok készítését. Roloff szavaival élve „szisztematizálni” kell a kommentárkészítést. Ehhez a szisztematizáláshoz kíván a szerző néhány szemponttal, észrevétellel hozzájárulni, amelyeket az alábbiakban foglalhatunk össze.

1. Ha lehetőség van rá, részletes kommentárt kell készíteni, függetlenül attól, hogy kritikai vagy zsebkönyvkiadásról van szó. Ezt Roloff szerint két dolog indokolja. Egyrészt manapság – úgy tűnik nemcsak nálunk – az olvasók jó része (még az egyetemisták is) nem rendelkezik kellő mitológiai, vallás- és kultúrtörténeti ismeretanyaggal, ami a 16-17. századi irodalom értelmezéséhez elengedhetetlen. Másrészt ma már egyáltalán nem szokatlan, hogy e művek olvasótáborához nemcsak európai, hanem más földrészen élő (amerikai, ázsiai, afrikai) olvasók tartoznak, akiknek jó része nem vagy alig járatos az európai kultúrában. Ezen ismeretbeli hiányosságokat a kommentátornak kell pótolnia.

2. A művekben előforduló idézeteknek nem elégséges csak a helyét megadni, közölni kell a teljes idézetet is, mert – véli Roloff – az olvasótól nem lehet elvárni, hogy minden idézett mű a rendelkezésére álljon.

3. Roloff szerint külön kommentárkötet kiadása két okból is indokolt. Egyrészt a kommentároknak mindig a kutatás legfrissebb eredményeit kell összegezniük, a kutatási eredmények elavulásával külön kommentárkötet esetén nem az egész szövegkiadást kell újra kiadni, csak a kommentárkötetet. Másrészt a kommentárkötet használata sokkal könnyebb, mert a kommentár egyszerre olvasható a szöveggel, s nem kell állandóan hátra lapozni, ami sok olvasónak elveszi a kedvét a kommentár használatától. A német könyvkiadásban ma még elterjedtebb a szövegkiadás után, függelékként megjelent kommentár. Itt jegyezhetjük meg, hogy külön kommentárkötet nemcsak kritikai kiadás esetén célszerű és indokolt, hanem zsebkönyvek esetében is. Jó példaként említhetjük erre a stuttgarti Philipp Reclam jun. kiadót, amely Gottfried von Straßburg *Tristan*, ill. Goethe *Faust* című művének kiadása esetében önálló kommentárkötetet adott ki.

Míg Roloff a kommentárkészítés elméleti problémáival, addig Gerhard Spellenberg a téma gyakorlati oldalával foglalkozik. Jochen Schmidtnek még a 70-es években tudományos népszerűsítő kiadások számára kidolgozott kommentármodelljéről megállapítja, hogy az tulajdonképpen kritikai kiadásokhoz is felhasználható, de ebben az esetben sokkal részletesebbnek kell lennie. Spellenberg Daniel Casper von Lohensteinnek a *Bibliothek Deutscher Klassiker* sorozatban megjelent kiadása és Johann Christoph Hallmann művei kritikai összkiadásának példáján pontról-pontra bemutatja a különbségeket. A kötet harmadik, kommentárral foglalkozó tanulmányában Vizkelety András Wolfhart

Spangenberg néhány költeményének példáján a közismerten heterogén erudíciójú szerző művei kommentálásának nehézségeiről szól.

A konferencia résztvevői a hármas tagolású kommentár mellett foglalnak állást, amelynek modellje függelékként az előadások szövege után található. Első részében a mű szerzője életének és munkásságának ismertetése, második részében a szóban forgó műre vonatkozó ismeretek (források, keletkezéstörténet, recepció stb.), míg a harmadik részben a jegyzetek (tárgy- és névmagyarázatok) találhatóak. E kommentármodellt a Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit jóváhagyta.

A kötet harmadik része a komputeres szövegkiadás problémáit tekinti át. Ulrich Seelbach Nicolaus Avancini *Pietas victrix* című művének komputerrel történő szövegkiadása kapcsán fejti ki nézeteit. Előadásából kiderül, hogy a 16-17-18. századi nyomtatványok esetében különböző okok miatt (pl. túl kicsi szóközők, ligatúrák stb.) a szöveg scanner által történő átirása egyáltalán nem gyorsítja és könnyíti meg a szerkesztő munkáját. A manuális beírás nem lassúbb. A 19-20. századi jó minőségű kiadások esetében viszont a scanner nagy mértékben megkönnyíti a szerkesztő munkáját és meggyorsítja a kiadást. Stefan Gippert a Word Perfect 5.0 szövegszerkesztő programnak egy a berlini Mikado cég által továbbfejlesztett változatát mutatja be. E változat, amelyet kifejezetten kora újfelnémet szövegkiadásokhoz fejlesztettek ki, képes a kora újfelnémet szövegekben előforduló összes mellékjelet, betűvariánst és rövidítést előállítani.

A negyedik rész, amely egyetlen tanulmányt tartalmaz, az újkori latin művek, szövegek kiadását érinti. Lothar Mundt azokat a szempontokat foglalja össze, amelyeket újkori latin szövegek kiadóinak ajánl. Az előadás után található vita összefoglalásából kitűnik, hogy a konferencia résztvevői Mundt ajánlásaival nagyjában-egészében egyetértenek, kivéve a központoszási jelek kérdését, mellyel kapcsolatban a vita résztvevői – joggal – az eredeti központoszási jelek meghagyása mellett voksoltak.

A könyv ötödik, utolsó részének előadásai különböző kiadói szándékokról és folyó munkálatokról számolnak be. Rolf Tarot a zürichi Központi Könyvtárban és Zürich Kanton Levéltárban található 17. századi alkalmi költemények (pl. házassági költemények), ill. oklevelek, jegyzőkönyvek rendszerezésének és feldolgozásának néhány problémáját ismerteti. Marian Szyrocki, a német barokk irodalom jeles kutatója rövid beszámolójában a wroclawi Egyetemi Könyvtár kézirat- és ősnymtatványállományának siralmas állapotára hívja fel a figyelmet. A nem megfelelő tárolás ugyanis igen nagy károkat okozott, s ha sürgősen nem javítanak a helyzeten, kéziratok százai válhatnak örökre használhatatlanná. Annegret Haase a 15-17. századi mesterdalok edíciójának néhány kérdéséről szól. Egy általa szerkesztett mesterdal-antológia kiadásának apropóján a mesterdalok szövegkiadásának gyakorlatát kívánja néhány hasznos szemponttal kiegészíteni. Közismert, hogy a rendkívül nagy számú (több mint 16 000) német mesterdal – néhány híres mesterdalnok műveitől eltekintve – kiadatlan, de még a leg-híresebb német Meistersinger, Hans Sachs több mint 4200 mesterdalának is csak mintegy a negyede hozzáférhető modern szövegkiadásban. Végeterül Ulrich Seelbach Johann Fischart összes művei tizenkét kötetre tervezett kritikai kiadásának munkálatairól számol be.

A második, harmadik és negyedik rész előadásai után az elhangzott vita rövid összefoglalása található. Nem derül ki azonban – s ezt a kötet hiányosságaként említ-

hetjük –, hogy az első és az ötödik rész után miért hiányzik az összegezés. Azért-e, mert nem is volt vita (ami kevésbé valószínű), vagy valamilyen más oknál fogva maradt ki a rezümé? Igen tanulságos lett volna például a variánsokkal vagy a betűhív átírással kapcsolatos nézeteket megismerni.

A tanácskozás nagy mértékben hozzájárult a téma problémáinak tisztázásához, s ha a résztvevők minden problémát nem is tudtak megoldani, bizonyos, hogy akik a jövőben kora újkori német szövegkiadásokat készítenek, a kötetet nem hagyhatják figyelmen kívül. S vélhetően nemcsak a germanisták, hanem a magyar szövegkiadások készítői is haszonnal forgatják majd e könyvet.

Lőkös Péter

Ludovicus Tubero: Kortörténeti feljegyzések (Magyarország).

Fordította, a bevezetőt és a jegyzeteket írta: Blazovich László és Sz. Galántai Erzsébet. Szeged, 1994. 403 l. (Szegedi Középkortörténeti Könyvtár 4.)

Igényes kiadványainak immár negyedik kötetével jelentkezik a Szegedi Középkorász Műhely, a dalmát Ludovik Crijević (humanista néven Ludovicus Tubero) – ön-maga által szerényen csak kora eseményeihez fűzött kommentároknak nevezett – műve (részleges) fordításával.

A szerző könyvében a Corvin Mátyás halálától (1490) X. Leó pápa haláláig (1522) terjedő időszak Közép-Kelet-Európájának történetét örökítette meg, számba véve az Itáliától Lengyelorszáig, ill. a Német birodalomtól Kis-Ázsiáig terjedő vidék eseményeit is.

Tubero személye – aki művének középpontjába Pannónia eseményeit állítja – talán kevésbé ismert a hazai kutatás számára, mint elődei és kortársai, olasz eredetű humanista történetíróink, Bonfini és Ransanus.

Az előkelő raguzaí patrícuscsaládból szerámozó (sz. 1459.) szerző nevével különböző formákban találkozhatunk: Cervarius, Cerva, de Cerva, Cervinus, Crijević – egy autográf levelében Ludovicus Cervarius Tubero alak olvasható, a szakirodalom ezt tekinti elfogadottnak. A Tubero (Púpos?) nevet Párizsban vette fel, ahol egyetemi tanulmányokat folytatott, kánonjogot és római jogot tanult (tudunk arról, hogy megfordult a sienai egyetemen is). Raguzában magába szívhatta a kereskedelmi jogügyletek ismeretét is. E rendkívüli jogközpontú szemlélet egész művében kitapintható. Párizsból hazatérve, 1494-ben belépett a bencés rendbe és egy Ragusa melletti kolostor apátja lett, ahol volt ideje a klasszikusok tanulmányozására – miként ez a mű szellemében és nyelvezetében is felfedezhető –, főként Caesar, Sallustius és Cicero gyakoroltak rá nagy hatást. A humanista történetírói stílusnak egyik jellemzője a szövegbe iktatott szónoklat, az oratio (amelyből a Kommentárok is bőségesen tartalmaz); ebben megcsillantja klasszikus nyelvi és történeti műveltségét, királyok, fejedelmek, hadvezérek szájába adja saját gon-

dolatait. Kritikusan szemléli egyháza életét, megbotránkozik a reneszánsz pápák frivol viselkedésén, nemkülönben egyes magyar püspökök nyereszkezdésein is.

Művét, melyet 1603-ban Frankfurtban adtak ki először Ludovici Tuberonis Dalmatae Abbatis Commentariorum de rebus suo tempore, nimirum ab anno Christi MCCCCXCmoque ad annum Christi MDXXII. in Pannonia et finitimis regionibus gestis libri XI címmel, honfitársának és barátjának, a dalmát őseire büszke Frangepán Gergely kalocsai érseknek ajánlotta, akinek udvara a korabeli Magyarország egyik humanista központja volt. Amint az előszóban Tubero leírja, azért jegyezte fel az eseményeket, hogy megörökítse azokat, másrészt hogy tanulságul szolgáljanak az utókor számára; ugyanitt kulcsot is ad műve megértéséhez. (I/1.).

Jelen kötet, mely nem tartalmazza Tubero XI könyvének teljes fordítását, hanem csak a magyar vonatkozású részeket (az I–V. és a XI. könyvet teljesen, a többinek csak bizonyos fejezeteit), a második kiadás alapján készült (vö.: *Scriptores rerum Hungaricarum veteres ac genuini. Tomus II., cura et studio Joannis Georgii Schwandtneri, Vindobonae 1764*).

Az első négy könyv (I–IV.) az 1490–92-ig terjedő időszak eseménynaptára, lineárisan szerkesztett, nagy valószínűséggel frott forrásra is támaszkodó rész. (A szakemberek feltételezik, hogy Tubero ismerhette Bonfini *Decades*-ét, vagy mindketten egy közös, ismeretlen elődre támaszkodtak.)

Szerzőnk – a humanista történetírás tartalmi és formai jegyeit ismerve, de azokat egyéni vonásokkal is gazdagítva – röviden bemutatja az ország földrajzi helyzetét, határait, lakóit, de főként politikai és hadi eseményeket tárgyal. Ismereteket meríthetünk azonban a mindennapi szokásokról, ünnepekről is. Vitéz Jánosról és Janus Pannoniusról megemlékezve hangsúlyozza délszláv származásukat. Mátyásról megpróbál *sine ira et studio* írni, nem követi elődei, az udvari humanisták – Bonfini, Galeotto, Ransano – dicshimnuszait, sőt Ulászlóról kertelés nélkül megírja, hogy *rest*. A Magyarországon élő népek közül főként a délszlávok történetét tárgyalja részletesebben, s figyelmet érdemlők történeti és nyelvészeti fejtegetései is: „... a dalmaták, mivel enyhébb égöv alatt élnek, lágyabban ejtik a szavakat, megőrizvén még a latin nyelvallapotnak és szokásoknak bizonyos nyomait. A szlávoknak Illíricumba való behatolása előtt bizonyára nemcsak a dalmaták beszélték a latin nyelvet, melyet most is használnak...”, ezért a tengerparti dalmatákat a többi nép [...] ma is latinoknak nevezi [...], mert latin nyelvet, viseletet és betűket használnak”.

Az V. könyvben Tubero az 1493–1496 közti fontosabb eseményekről ír. (E rész 4–7. fejezete önállóan is megjelent 1520-ban *De origine Ragusae* címmel, melyben – antik szerzőkre is támaszkodva – részletesen szól Dalmácia és szeretett szülővárosa történelméről.)

A VI. könyvtől kezdve a mű lazább szerkesztésűvé válik – mint ahogy a fordítók is megjegyzik –, emlékirat jellegű lesz, amelyen már érződik, hogy szerzője az általa lejegyzett eseményeket részint megélte, részint másodkézből vehette át, vagy szóbeli értesülésekre támaszkodott, amire többször utal ő maga is. (Mindenekelőtt ebből származhatnak bizonyos kronológiai pontatlanságok, elírások stb.) Nem hagyja szó nélkül a török ellen a déli végeken vívott harcokat, részletesebben ír a dalmát-török, velen-cei-török összecsapásokról, háborúkról. (Ezek a török vonatkozású részletek is megje-

lentek önállóan 1590-ben Firenzében, *De Turcarum origine* címmel.) Képet kapunk számos kortárs szereplő tevékenységéről, főuraink életéről, politikai tetteikről, főpapjaink jövedelmi viszonyairól. Amikor a magyarokról ír, nem mentes a korára oly jellemző sztereotípiáktól, mégis jó szemmel veszi észre, hogy egyedül a magyarok képesek sikerrel szembeszállni a törökkel, megvédeni a keresztény Európát.

Crijević-Tubero alkotásának e kiemelt fejezetei (kellő kritikával) a XV. és XVI. század fordulójának Magyarországa történetéhez forrásműként is használhatók, értéküket növeli, hogy a kora eseményeit kritikusan vizsgáló, a problémák gyökereit és megoldását kereső tudós humanista szerző foglalta azokat írásba. A kötet bevezetője rendkívül alapos önálló tanulmány, amely bőséges ismeretanyaggal vértézi fel az olvasót, miként értelmezze a Kommentárokat. Ez magától értetődő, hiszen a kötet fordítóinak és kiadóinak nem ez az első humanista tárgyú munkája (vö. Petrus Ransanus: *A magyarok történetének rövid foglalata*. Bp., 1985.).

A könyvet körültekintő, pontos és sokoldalú jegyzetapparátus, német és horvát nyelvű rezümé teszi teljessé.

A történeti érdeklődésű olvasók számára nagy nyereség ez a fordítás és kicsit igazságszolgáltatás is az eddig indokolatlanul mellőzött dalmát humanista számára. Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy egy modern kritikai forráskiadás, netán a teljes mű – nemcsak a magyar vonatkozású részletek – fordítása mekkorát lendítene a XV-XVI. század fordulójának magyar és nem magyar kutatásán. Reméljük, hogy e kitűnő kötet várhatóan nagy sikere arra ösztönzi a kiadókat és fordítókat, hogy töretlen lendülettel folytassák a sorozatot a jövő történettudománya és történetiszeméletének alakítása, valamint romanisztikai ismereteink gyarapítása érdekében.

Sulyok Hedvig

CONTENTS

Studies

| | |
|--|----|
| Péter Barta: Tentative Definitions of the Concept of „Proverb” on the Basis of Hungarian and French Material | 1 |
| Zsuzsa Hetényi: „On the Shores of the Celestial Lake...” Metaphors for Refuge in the Dreams of Platonov’s Heroes | 28 |
| Márta Mészáros: A Garden of Monsters or Sacred Arbour? A Mannerist Work of Art: Bomarzo | 38 |

Articles

| | |
|---|----|
| László Ferenczi: „Je me sens disponible entre Louis Armstrong et Mallarmé” (on Robert Goffin) | 53 |
| Éva Heleszta: Rhetorical Aesthetics | 58 |

Reviews

| | |
|---|----|
| Denis Hollier: De la littérature française (Tibor Kun) | 84 |
| Lothar Mundt – Hans-Gert Roloff – Ulrich Seelbach (hrsg.): Probleme der Edition von Texten der Frühen Neuzeit (Péter Lőkös) | 87 |
| Ludovicus Tubero: Kortörténeti feljegyzések (Magyarország) (Hedvig Sulyok) | 90 |

SOMMAIRE

Études

| | |
|--|----|
| Péter Barta: Essais pour définir les proverbes à la base d'exemples hongrois et français | 1 |
| Zsuzsa Hetényi: „Au bord du lac céleste...” Les métaphores du refuge dans les songes des héros de Platonov | 28 |
| Márta Mészáros: Parc des Monstres ou Bosquet Sacré? Une composition maniériste: Bomarzo | 38 |

Communications

| | |
|--|----|
| László Ferenczi: „Je me sens disponible entre Louis Armstrong et Mallarmé” (sur Robert Goffin) | 53 |
| Éva Heleszta: L'esthétique rhétorique | 58 |

Revue

| | |
|---|----|
| Denis Hollier: De la littérature française (Tibor Kun) | 84 |
| Lothar Mundt – Hans-Gert Roloff – Ulrich Seelbach (éd.): Probleme der Edition von Texten der Frühen Neuzeit (Péter Lőkös) | 87 |
| Ludovicus Tubero: Kortörténeti feljegyzések (Hongrie) (Hedvig Sulyok) | 90 |

INHALT

Studien

| | |
|--|----|
| Péter Barta: Versuche zur Bestimmung von Redewendungen aufgrund ungarischen und französischen Materials | 1 |
| Zsuzsa Hetényi: „Am Ufer des himmlischen Sees...“. Die Metapher der Geborgenheit in den Träumen von Platonows Helden | 28 |
| Márta Mészáros: Park der Ungeheuer oder Heilige Au? Eine manieristische Schöpfung: Bomarzo | 38 |

Mitteilungen

| | |
|--|----|
| László Ferenczi: „Je me sens disponible entre Louis Amstrong et Mallarmé“ (über Robert Goffin) . . . | 53 |
| Éva Heleszta: Die rhetorische Ästhetik | 58 |

Rezensionen

| | |
|---|----|
| Denis Hollier: De la littérature française (Tibor Kun) | 84 |
| Lothar Mundt – Hans-Gert Roloff – Ulrich Seelbach (Hrsg.): Probleme der Edition von Texten der frühen Neuzeit (Péter Lőkös) | 87 |
| Ludovicus Tubero: Kortörténeti feljegyzések (Magyarország) (Hedvig Sulyok) | 90 |

QODERYANIE

С т а т ь и

- Петер Барта: Попытки определения послювины на основе французского и венгерского материала . . . 1
Жужа Хетени: „На берегу небесного озера...” Метафоры приюта в снах героев Платонова . . . 28
Марта Мехарони: Парк чудови или Светлой Сад? Произведение маниеризма: Бомарио 38

С о о б щ е н и я

- Ласло Ферени: „Je me sens disponible entre Louis Armstrong et Mallarmé” (О Робере Гоффене) . . . 53
Бяк Хелеста: Историческая эстетика 58

Р е ц е н з и и

- Denis Hollier: De la littérature française (Гибор Кун) 84
Lothar Mundt – Hans-Gert Roloff – Ulrich Seelbach (ред.): Probleme der Edition von Texten der Frühen
Neuzeit (Петер Флэккн) 87
Ludovicus Tubero: Kortörténeti feljegyzések (Magyarország) (Хедвиг Шунок) 90

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Társa Bt. végezte.
Megjelent: 8,5 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015-1785

Ára 120 Ft
Éves előfizetési ára 220 Ft

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

| | |
|--|----|
| Barta Péter: Kísérletek a közmondás meghatározására magyar és francia anyag alapján | 1 |
| Hetényi Zsuzsa: „Az égi tó partján...”. A menedék metaforái Platonov hőseinek álmaiban | 28 |
| Mészáros Márta: Szörnyek parkja vagy Szent liget? Egy manierista alkotás: Bomarzo | 38 |

K ö z l e m é n y e k

| | |
|---|----|
| Ferenczi László: „Je me sens disponible entre Louis Armstrong et Mallarmé” (Robert Goffinről) | 53 |
| Heleszta Éva: A retorikai esztétika | 58 |

S z e m l e

| | |
|---|----|
| Denis Hollier: De la littérature française (Kun Tibor) | 84 |
| Lothar Mundt – Hans-Gert Roloff – Ulrich Seelbach (hrsg.): Probleme der Edition von Texten der Frühen Neuzeit (Lőkös Péter) | 87 |
| Ludovicus Tubero: Kortörténeti feljegyzések (Magyarország) (Sulyok Hedvig) | 90 |

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST
1995

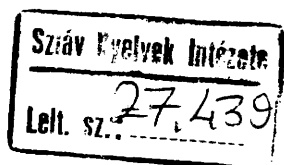
XLI. ÉVF. 2. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS

A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Deák András Miklós főiskolai docens (ELTE TFK), Domokos Sámuel ny. egyetemi tanár (ELTE), Dukkon Ágnes főigazgatóh. (ELTE TFK), Ferroni, Nicoletta egyetemi tanársegéd (Róma), Horváth Krisztina egyetemi tanársegéd (ELTE), Kulin Katalin egyetemi tanár (ELTE), Pataki Virág PhD-ösztöndíjas (JATE), Péter Mihály egyetemi tanár (ELTE), Sarbu Aladár egyetemi tanár (ELTE), Szkárosi Endre egyetemi adjunktus (ELTE), Vanyusev, Vaszilij tud. főmunkatárs (Izsevszk), Wenner Éva főiskolai adjunktus (JGYTF)

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Postabank Rt. 219-98636, 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámmra.

Példányoként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (Budapest, V., Váci utca 22.) és *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1.) könyvesboltjában és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.).

Előfizetési díj egy évre: 220 Ft

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

H-1389 Budapest, Pf. 149.

Tündérdisputa. A Morgana- és a Melusina-mesék

HORVÁTH KRISZTINA

A középkori elbeszélő irodalom s egyszersmind a tradicionális irodalmak alapvető témája, a mágikus tárgy keresése összefonódik a hitves és a szuverenitás keresésével. Egyetemes folklór- és egyben mitológiai séma ez, melynek az irodalomkritika a Melusina-képlet nevet adta. Az elnevezés bizonyos mértékig önkényes, ahogy önkényes volt a „személyiség nukleáris komplexumának” a freudi lélektanban az Ödipusz nevet adni, mára mégis mindkettő tudományos közmegegyezés tárgya.

Lényegében egy kialakuló gyakorlat kodifikációjára vállalkozott nemrégiben Laurence Harf-Lancner¹, amikor tündérekről írott nagyszabású monográfiájában két alaptípust különböztetett meg egymástól: egyrészt a melusina-i tündért, akinek legfőbb ismérve, hogy miután beleszeret egy halandóba, követi őt a halandók világába, nőül megy hozzá, s egy tilalom betartását írja elő számára, majd a tilalom megszegése után eltűnik; másrészt a morgana-i tündért, aki szintén egy emberi lény szerelmese lesz, ám magával vonja őt a tündérvilágba, majd amikor a halandó vissza akar térni a földiek közé, a tündér egy tilalom betartását szabja feltételül. A tündérek, illetve a velük kapcsolatos történetek – legyenek irodalmiak vagy a folklórhoz tartozók – illetén felosztását heves támadások érték. Pierre Gallais azzal érvel ellene, hogy Melusina és Morgana csak a tündérek két „szélsőséges”, „és tökéletesen kisebbségben lévő”² példája, történetük ráadásul nem is fedti teljes mértékig a teljes „forgatókönyvet”. Pedig a különbségtétel kiindulópontja – a tündér megtelepszik halandó hitvesével az e világban, vagy magával vonja őt a túlvilágba – számottevő differenciának, sőt strukturális ellentét párnak tűnik. Célszerű munkahipotézisnek tűnik tehát a szövegek e szemszögből való vizsgálata, még ha igaza van is a kritikus bírálónak: az alapos elemző aligha talál olyan mesét, *lai*-t regényt, melynek szövevénye *tisztán* melusina-i vagy *tisztán* morgana-i volna. A történetek túlnyomó többsége inkább az egyik vagy inkább a másik csoportba sorolható, mintha fejlődésük során szüntelenül keveredtek volna, „fertőzték” volna egymást. Olyannyira, hogy Pierre Gallais máris felveti egy harmadik típus lehetőségét, mely szerint a tündér jön szerelme kedvéért a halandók világába, ám itt-tartózkodása mindvégig titokban marad a földiek előtt, csak a kiválasztott tudhat róla. Ide lenne sorolható többek között a breton *lai*-k köréből a *Lanval*, a *Desiré*, a *Graelent*, s általában a „gázló őrzője”

¹ Les fées au Moyen Age, Morgane et Mélusine. La naissance des fées. Paris, Champion, 1984.

² Pierre Gallais: Les fées seraient-elles nées au XXIIe siècle? – In: Cahiers de Civilisation Médiévale, XXIX, 1986. 356. l.



vagy a „forrás őre” típusba tartozó történetek. A későbbiekben visszatérek erre az önmagában véve is komoly ellenvetésre, mely jól példázza, hogy a középkori elbeszélő irodalom, akárcsak a szóbeli hagyomány meséli, mennyire ellenáll a merev strukturális tipologizálásnak.

A kritika másik pontjával, mely a névadás létjogosultságát kérdőjelezi meg, nem értek egyet: Mme Harf-Lancner nem ötletszerűen választja a neveket, csak rögzít két, kimondva-kimondatlanul már élő elnevezést, a Melusina-típusú történetét, melyet az irodalomkritika már amúgy is használt, és a Morgana-típusúét, mely mintegy ennek analógiájára jött létre. Ám érdekes módon ez utóbbi is teljesíti a konszenzus kívánalmait, amit a francia köznyelvi használatban megfigyelhető érdekes jelentésfertőzés is igazolni látszik.

A „morganatikus” kifejezés francia nyelvemlékben 1609-ben fordul elő először, s a középkori latin *morganatica* szóra vezethető vissza. Mindjárt leszögezném, hogy ennek etimológiája semmilyen kapcsolatban nem áll a kelta monda tündérével, hiszen egy középkori jogi fogalomból (*morganatio* a.m. a férj által a nász reggelén a feleségnek tett adományozás) ered, ami egyébként fontos megfelelője a német *Morgengabe* kifejezésnek. A nyelvtörténészek számára máig megmagyarázhatatlan, hogyan jutott végül a „reggeli adomány” a „morganatikus házasság” kifejezésbe, mely egy előkelő férfinak (eredetileg uralkodónak vagy hercegnek) egy alacsonyabb rangú nővel történő frigyére utal. E jogi megkülönböztetés legfőbb következménye pedig, hogy a morganatikus asszony, illetve gyermekei nem részesültek a férj előjogaiból és örökségéből.³ Lassú jelentésváltozás következtében a 19. századra a szó már nagyjából a „vadházasságot”, törvénytelen viszonyt, illetve az ilyen kapcsolatban élő nőt jelzi. Ami eredetileg egy jogi aktusra, a Morgengabéra utalt, lassan összekapcsolódik valami sötét szenvedéllyel, lebírhatalan, ám törvénytelen vonzalommal és veszélyes női praktikákkal, melyek *rabul ejtik* a férfit. Talán indokolt részemről a feltételezés: a *morganatikus* etimológiájában a Morgengabe mellett tudat alatt szerepet játszott Morgana a tündér neve is! Hiszen a modern jelentés már nem annyira a törvénytelen asszony nem mindig kíváncsú, jogfosztott helyzetére utal, mint inkább a nő delejére, démonikus erejére, mellyel fogva tart.⁴ Így a névválasztás a Morgana-típusú meseséma esetében is indokoltnak látszik, sőt mi több, megfelel a konszenzus kritériumainak: már a név csengése, majd tudatos-tudattalan asszociációk sora a tudományos kutatók, de a laikusok számára is első pillanatban megragadhatóvá, azonosíthatóvá, jól körülhatárolhatóvá teszi, miről is van szó. A név, a figura egyértelműen utal egy nőtípusra, s ezáltal mentális struktúrákra, örök fantazmákra, anélkül, hogy ezek mibenlétét mindannyiszor részletezni kellene. Nem csoda, hiszen Morgana, akárcsak Melusina, megfelel a *mítosz* egyik fogalmi definíciójának: mindkettő olyan „történet, egyszerű és megkapó szimbolikus mese, mely végtelen számú, többé-kevésbé analóg szituációt összegez,” és „első pillantásra megragad-

³ Lásd erről a Trésor de la Langue Française 11. kötetében az ide vonatkozó címszót.

⁴ Hogy a jelentésseloldásra a legújabb sajtóból idézzek példát, nemrégiben a marokkói uralkodó, II. Hasszán illetve e jelzővel a volt francia államelnök egyébként teljes mértékig törvényes hitvesét, Danielle Mitterrand-t, mert a francia first lady humanitárius beszédeiben túl hevesen szólal fel a nem demokratikus államok politikai foglyaiért.

hatóvá tesz bizonyos állandó viszonyokat, és kiemeli őket a mindennapi látszatjelenségek tömegéből.”⁵

Túlzónak tűnik tehát Pierre Gallais heves tiltakozása, amikor azt az ellenvetést teszi a séma-elnevezésekkel kapcsolatban, hogy nincsenek tekintettel bizonyos kronológiai és hierarchikus sorrendre, s hogy például Apuleius *Az aranyszámárjában* kibontott Ámor és Psyche-történet, mely tizenkét századdal megelőzi Melusina irodalmi feldolgozásait, csak mint ez utóbbi variánsa szerepel Harf-Lancner monográfiájában.⁶ A fentiek alapján úgy vélem, megállapíthatjuk, munkanévként egészen elfogadható a már egyébként is bevett melusinai és a vélhetően ezután elterjedő morganai jelző. Sokkal izgalmasabb Gallais azon észrevétele, hogy például Ámor és Psyche története a tündér-monográfiában kétszer is szerepel, először a melusinai, másodszor a morganai mesék sorában!

Lássuk azonban, miből is áll a két meseszövedék, a vita tárgyát képező két modell! Melusina – akár mint regényhősnő Jean d'Arras és Coudrette művében, akár mint a poitou-i népmesék és hiedelmek félig nő, félig kígyótestű hősnője – csak eléggé szélsőséges és marginális példája az Aarne–Thompson katalógus 400-as típusába sorolt mesék tündéreinek. (A ma általánosan elfogadott nézet szerint az AT 400-as „női változata” az AT 425-ös mese, melynek legismertebb mitikus irodalmi példája a Psyche-történet.) Melusináé valóban csak egy a számtalan mese közül, melyeknek az „elveszett hitves keresése” gyűjtőnevet adhatjuk. Mitikus történetről lévén szó, mely a tudat legmélyebb rétegeiből meríti elemeit, struktúráját, hozzá hasonlókat az egész világ folklórjában találhatunk. A séma ma ismert legrégebbi előfordulása egy védikus szövegben lelhető fel. Urvasi Georges Dumézil szerint a Melusinák doyenje⁷. Azzal a feltétellel megy nőül az indiai mese hőséhez, Pururavashoz, hogy sohasem fogja férjét mezítelenül látni. A tilalom megszegése után a tündér eltűnik.

A klasszikus antikvitás irodalmi mítoszai közül elsősorban Ámor és Psyche, Zeus és Szemelé, Aphrodité és Ankhiszész, Numa és Egéria kapcsolhatók a sémához. Végso soron gyakorlatilag minden eurázsiai népnél megtalálhatók a szóbeli hagyomány azon meséi, melyek az AT 400-as, az AT 425-ös, illetve ezek specifikus, racionalizált változatai (például az AT 401-es típus, a „kiszabadított kiráyleány”) alá besorolhatók. Természetesen ugyanezen régió ránk maradt középkori írott szövegeiben szintén fellelhetők Melusina-történetek, melyeknek legjellemzőbb vonásait J. Kohler a következő, kissé sematizáló mondatban foglalta össze: „Túlvilági lény férfival egyesül, és miután egy ideig közös emberi életet élnek, eltűnik, amikor bekövetkezik egy bizonyos esemény⁸.” Habár a kritika a kategória egészét illetően használja a „melusinai” jelzőt, Kohler joggal állapítja meg, hogy a történet legvariábilisabb eleme a bekövetkező „esemény”, melynek egyik típusa, amikor az emberi hitves a tilalom ellenére teljes valójában megpillantja mágikus társát, s ezért az utóbbi eltűnik.

⁵ Denis de Rougemont: *L'amour et l'occident*. Paris, 1939.

⁶ Pierre Gallais: i. m., 360. l.

⁷ Georges Dumézil: *Le problème des centaures*. Paris, 1929. 144. l.

⁸ Der Ursprung der Melusinensage, eine ethnologische Untersuchung, Leipzig, 19. Idézi L. Harf-Lancner: i. m., 84. l.

Ahogy azt a strukturalizmus képviselői Propptól Lévi-Straussig kimutatták, a variánsok egymással *ellentétbe* állíthatók. A hősök neme, mint láttuk, felcserélhető. Egy sor történetben, így a Psyche-legendában, a Hattyúlovag középkori legendájában, vagy „A Szép és a Szörnyeteg” meséjében a mágikus lény, a tündér: a férj. A tilalom megszegése épp ellentét az ősi indiai szövegben (Urvasi azért tűnik el, mert látja férjét) és a névadó legendában (ahol Raimondin a tilalom ellenére meglesi feleségét).

A proppi strukturális morfológia módszerével lényegében tökéletesen leírhatók ezek a mesék⁹. Hangsúlyoznunk kell, hogy minden egyes változat, akár hagyományozott mese, akár irodalmi történet, lényegénél fogva csonkán, hiányosan vagy torzulva követi az AT 400-ast, vagy a proppi sémát. Ez utóbbiak idealizált modellek, számtalan fel-tételezett lehetséges változathoz rekonstruált archetípusok. Laurence Harf-Lancner tün-dérekről írott monográfiájában számos mese-, illetve szövegváltozat konfrontációjával így határozza meg a Melusina-legendák három részre tagozódó sémáját.

A Melusina-mese sémája

I. A halandó találkozása a tündérrel.

1. A hős elindul otthonról, egyedül vagy társaitól elszakadva egy vadászat során.
2. Az erőben tisztásra, víz közelébe ér.
3. Csodálatosan szép nőt pillant meg, aki várni látszik őt.

II. A paktum.

4. A hős szerelmet vall, s ezt a hölgy viszonzza.
5. A hölgy a hősnek ígéri kezét, esetleg nyomban egymáséi is lesznek.
6. A hölgy egybekelésüknek feltételt szab: a hősnek meg kell ígérnie, hogy tiszteletben tart egy tilalmat, melynek megszegése azonnal véget vetne közös életüknek.
7. A szerelmesek egybekelnek. Az ifjú házásokra több évi boldogság és bőség vár, szép gyermekeik születnek.

III. A paktum megszegése.

8. Egy irigy ráveszi a hőst, hogy szegje meg a tilalmat.
9. A földi hitves megszegi a tilalmat.
10. Ezzel felfedi kedvese tündéri mivoltát.
11. A tündér eltűnik.
12. A gyermekek apjuk mellett maradnak. A tündér néha magával vonja le-ányait, de legalább egy fiú mindig marad a szerencsétlen apánál, s így a tün-dér földi descendance-a biztosítva van. A tündér néha megmutatkozik gyerme-kei vagy leszármazottai előtt, hogy ápolja őket vagy a segítségükre siessen.
13. A földi hitves párjával együtt elveszti a prosperitást, melyet az utóbbi biz-tosított számára.

⁹ Lásd Jacques Le Goff történeti szempontú elemzését (Annales, 1971. 587–603. l.), melyben a szerző kimutatja, hogy a Melusina-mesék eredeti, „proppi” tündérmesei struktúrája sokáig, évszázadokig „tartja magát” az egyéni, irodalmi változatokkal szemben.

A vázolt sémát kiegészítheti egy negyedik narratív szekvencia is, melyben a hős újra megtalálja elveszett hitvesét. Lényegében kétfajta befejezésről beszélhetünk: a mese a happy end, a legendára viszont a sötét, szomorú végkifejlet a jellemző. Laurence Harf-Lancner szerint a melusinai mese hőse a tündér hitvese, aki az elveszett boldogság nyomába indul, míg a melusinai legenda tulajdonképpen hőse a tündér fia vagy le- származottja. Jacques Le Goff e jelenséget vizsgálva így ír: „A tündérmese egyik jel- legzetessége a happy end. *Melusina* rosszul végződik. Kétségtárgyul inkább legendáról van szó; a tündérmese kezdeti fejlődése a hősi költemény irányába mutat, melynek hangvétele gyakran tragikus. Vajon miért ez az eltolódás egy olyan műfaj felé, mely a kudarcot s a hős halálát implicálja?”¹⁰

Le Goff nem válaszol a kérdésre; de már a feltevés módja sem megfelelő. Nem beszélhetünk „csúszásról”, hiszen semmi sem bizonyítja, hogy Melusina története eredetileg optimista hangvételű volt. Sőt, ha eltávolodásról van szó, az éppen ellenkező irányú, mert a *Melusina* mitikus történet, vagy legalábbis mítoszból fakad, mely a két világ egyesülésének teljes lehetetlenségéről, a tökéletesség elérhetetlenségének tragi- kumáról szól. A mitikus szövedék kétirányú fejlődésével magyarázható a két befejezés, az optimista és pesszimista végkifejlet együttlélése: egyrészt a meséé, melynek egyik alapvető funkciója a kompenzáció, a világ tragikumának, vagy ahogyan Eliade nevezi, a „történelem borzalmának” feloldása, másrészt a legendáé, mely a Lusignanok ősan- járól szól, s a *lignage* hősi származását hivatott felmagasztalni.

A befejezéstől függetlenül a diakronikus vázat a strukturalista elméleteknek meg- felelően a következő, az integrálódás-kizáródás ellentétpárjára épülő táblázatban lehet összefoglalni.

Kizáródás
(Másik Világ)

a hős elindul

találkozik a tündérrel

Integrálódás

(Emberi társadalom)

paktum

az ifjú pár boldogsága

a tilalom megszegése

a tündér eltűnik

hős hanyatlásnak indul

dicső nemzetség születik

Láthatjuk, hogy az egyik szférából a másikba való átmenet a paktum, illetve az ennek szimmetrikusan megfelelő mozzanat, a „tilalom megszegése” eredménye. Az in- tegrálódás hosszabb-rövidebb, de mindig csak átmeneti periódusa a Melusina-mesék sajátjának tűnik. Hangsúlyozandó, hogy ez a narratív szekvencia, mely az ifjú pár e világi boldogságát ábrázolja, azontúl, hogy előkészíti a tilalom megszegése után beálló értékvesztést, a történetek eredeti motivációjában még egy igen fontos funkciót betölt:

¹⁰ Jacques Le Goff: Mélusine maternelle et défricheuse. – In: Annales, 1971. 598. 1.

általában ez a szakasz tartalmazza azt a maradandó hatású értégyarapodást, melynek eredetét a történet magyarázni hivatott. E hosszabb távú következmény egyik legfontosabb összetevője az utódlás, hiszen épp az utódok, leszármazottak révén marad fenn a Melusina-típusú tündér műve. Így van ez a képlet „keresztanyjának” legendája esetében is: Melusina, mint a Lusignanok ősanja, távozása előtt nemcsak hogy igen termékeny volt, de ezenkívül még fel is virágoztatta a grófságot.¹¹

A legendának ez a sajátossága megfigyelhető a modern gyűjtésű változatokban is. A walesi folklór számtalan mesét őrzött meg egészen a tizenkilencedig századig, melyek egy halandó és egy tündér egybekeléséről szólnak. A walesi tavi tündérek közül a leghíresebb a néphiedelem szerint a camarthenshire-i Myddvai-ben élő orvosdinasztia ősanja. E gyógyító emberek apáról fiúra szálló mestersege onnan ered, hogy a tündér a tilalom megszegése után vissza-visszatért a tóból, hogy legidősebb fiát beavassa az orvosi tudományokba.¹² Úgy tűnik tehát, hogy a Melusina-típusú történetben, még ha a zárómozzanat pesszimista is, s a tündér örökre eltűnik, nem elhanyagolható momentum a gyermekáldás.

A befejezéstől függetlenül L. Harf-Lancner a Melusina-meséktől elkülönít egy történetcsoportot, melyet Morgana-meséknek nevez. A megkülönböztetés alapja, hogy míg „a Melusina-mese arról szól, hogy egy tündér ellátogat a halandók közé, az egyikkel egybekel, ám egy vagy több gyermek születése után bizonyos tilalom megszegése miatt kapcsolatuk megszakad”, addig azokban a mesékben, melyeket morganaiknak nevez, „az utazás ellentétes irányú; a tündér ahelyett, hogy szíve választottja elébe jönne, birodalmába vonja őt, ahol megpróbálja visszatartani”¹³.

A Morgane-mese narratív sémájához szintén úgy jutunk, hogy összevetjük az egyetemes folklór azon történeteit, melyek egy földi halandó eltűnéséről és egy tündérországbeli lénnel való egybekeléséről szólnak. (Természetesen ahogy a Melusina elnevezés is önkényes, Morgana csak egy a hóst a Másik Világba csábító tündérek közül.)

A Morgana-séma

I. Találkozás a tündérrel.

1. A hős elhagyja lakhelyét, s elindul a Másik Világ határa felé.
2. Egy csodaállatot követve átlépi a határt, s behatol a tündérbírodalomba.
3. Egy tündér (ki gyakran azonos a hóst hozzá elvezető állattal) felajánlja neki szerelmét.

II. Időzés a Másik Világban.

¹¹ Lásd erről Jacques Le Goff és Le Roy-Ladurie: *Mélusine maternelle et défricheuse* – In: *Annales*, 1971. 587–603. l.

¹² A „The Physicians of Myddvai” 1861-ben kiadott legendájáról és ennek vélhető összefüggéséről Gautier Map 12. századi *De Nugis Curialum* mesegyűjteményével Laurence Harf-Lancner közöl figyelemre méltó tanulmányt: *Une Mélusine Galloise: La Dame du Lac de Brecknock*. – In: *Mélanges Jeanne Lods*, Vol. I, 323–338. l.

¹³ Laurence Harf-Lancner: i. m., 204. l.

4. A hős a tündér oldalán megismeri az örök boldogságot. Évszázadok eltelhetnek így, anélkül, hogy észrevenné.

5. A hős egy napon visszaemlékszik előző életére, s szeretné viszontlátni övét.

III. Visszatérés az e világba.

6. A tündér felfedi a hős előtt az idő folyását, s egy tilalom tiszteletben tartását írja elő számára, mely megóvjá őt a közben eltelt évek terhetől.

7. A hős megszegi a tilalmat.

8. Hirtelen évszázadokkal öregebb lesz.

9. Meghal, vagy örökre áttűnik a Másik Világba.

L. Harf-Lancner az irodalomtudomány által Melusina-képletnek hívott séma variánsaiból lényegében kiragad egy elemet, melynek megfordításával a Melusina-mese hármas struktúrájához igen hasonló, ám minden mozzanatában „kifordított” történetet, úgynevezett Morgana-mesét kapunk.

Melusina

- A tündér megjelenik a földi világban
- A tündér földi tartózkodása
- A tündér a tilalom megszegése miatt elhagyja a földi világot

Morgana

- A hős átkel a Másik Világba
- A halandó tündérországbéli boldogsága
- Az emberek világába haza látogató hős a tilalom megszegése miatt nem juthat vissza kedveséhez

Mindkét mese zárulhat a szerelmesek újbóli egymásra találásával a Másik Világban. A Morgana-mese a Melusina-meséhez hasonlóan végződhet negatív vagy pozitív kicsengéssel: az előbbi esetben a tilalmat megszegő hős meghal, s általában még az e világban hamuvá válik; az utóbbiban a tündér megmenti kedvesét, de nem a földi világ számára: azt végérvényesen elhagyja a hős. A tanulság ugyanaz: „A halandó, aki belekóstolt az öröklétbe, többé nem leli helyét az emberek között; így látszólagos antinómiájuk ellenére a morganai mesék kétféle végkifejlete nem más, mint a halál két arca.”¹⁴ Ezt bizonyítja az is, hogy ha a Melusina-mesékre alkalmazott kizáródás/integrálódás ellentétpárt a Morgana-sémára vetítjük, feltűnik, mily kevés esélye van a hős e világba való integrációjának.

¹⁴ I. m., 212. l.

Kizáródás
(Másik Világ)

Integrálódás
(Emberi társadalom)

*A hős útnak indul
Találkozik a tündérrel
Megfeledeznek az e világról
Az ifjú pár boldogsága*

Emlékek felbukkanása

Paktum

A hős visszatér

A tilalom megszegése

A hős halála vagy végleges eltűnése

Az ír mitológiai ciklusok nem egy története meséli el a földi hős találkozását egy tündérrel, s utazását a Másik Világba. Köztük talán a leghíresebb az *Imram Brain*, a „Bran utazása”, amely nevével ellentétben nem az *imrama*, hanem az *echtrae* műfajába tartozik. Végeredményben mindkét megnevezés egy ír elbeszélő műfajra utal, de míg az ősbibb *echtrae* egyértelműen pogány színezetű tündérmese, az *imram* keresztény misszionáriusok, szent emberek túlvilági hajóútját meséli el. Természetesen a krisztianizált változatból már hiányoznak a tündérek: Bran és társai a Nők Szigetére térnek vissza örökre, míg szent Brendan hajóútja inkább zárandoklat, s keresztény látomások elbeszélése a paradicsomi szigetekről.

L. Harf-Lancner a régi ír irodalom számos történetében követi nyomon a Morgana-sémát, melyről végül megállapítja: egyetemes folklór-séma, tematikája azonban uralja az ír epikát, s ezáltal a breton regényt.

A mitikus-mesei struktúra és a csoda azonban a rövidebb műfajban, a novellában érintetlenebb, eredetibb állapotában maradt fenn, mint a regényben.

A 12–13. századi udvari novella, már csak tömör struktúrája folytán is alkalmassabbnak tűnik az effajta összehasonlító vizsgálatokra. Marie de France *lai*-i azonban kora udvari társadalmának produktumai: a 12. századi költőnő régi témákat dolgoz fel remekműveiben, melyek úgy válnak új, moralizáló szerelmi történetekké, hogy bennük az udvari etika és a lovagok pszichológiája felülkerekedik a mitikus csodán és misztikumon, s ezek az elemek már csak legfeljebb szimbólum értékűek.

Az anonim breton *lai*-k ellenben – Jean Frappier szavaival élve – „átmeneti állapotot”¹⁵ képviselnek a kelta mítoszok és Marie lovagi-udvari költészete között. Ezek a kalandos, szerelmi tárgyú elbeszélések Marie de France *lai*-ivel körülbelül egy időben születtek, de mivel a nyersanyag, a „breton mondakör” „konceptuális átformálását jóval kisebb mértékben hajtják végre”¹⁶, az olvasó számára kiforrotlanabbak, vagyis archai-

¹⁵ Jean Frappier: A propos du lai de Tydorel. – In: Histoires, mythes et symboles. Droz, Genève, 1976. 225. l.

¹⁶ Lakits Pál: A kaland változásai (Az ófrancia udvari novella történetéhez). Akadémiai Kiadó, Bp., Modern Filológiai Füzetek, 1967. 51. l.

kusabbnak tűnnek. Sokan vélték úgy, hogy ezekben a szövegekben az udvari eszmevilág háttérbe szorul a kelta eredetű tündérvilággal szemben, holott *még* nem érvényesül. A történetek egyébként enyhén moralizálóak, s mindenekelőtt a közönség mulattatására készültek, nem utolsósorban a hősök nevének – a „lignage” dicsőségének – megörökítésére.

Itt most csak két anonim *lai* meséjét ismertetem, azokét, melyek Jean Frappier szerint is a legteljesebben őrizték meg a mitikus struktúráját.¹⁷

Graelent története három részre bontható, melyek közül az első a királyi udvarban, tehát az e világban játszódik, a második során a tündér világába jut a hős, helyesebben – egy tilalom árán – egy bizonyos köztes régióba, ahonnan visszatér a királyi udvarba, s ugyanakkor tündérével is találkozgat.

A történet elején a szép nemesifjú „putifárnéi” alaphelyzet áldozata lesz, hiszen urának asszonya, a királyné szerelme elől kényszerül kitérni. A sértett nő bosszúja következtében Graelent ellehetetlenül a lovagi világban, s egy magányos séta során az erdőben egy patak partján megpillant egy fehér őzet, s üldözőbe veszi. A vadászat egy forráshoz vezet, ahol gyönyörű ifjú hölgy fürdőzik éppen, két hölgyétől kísérve. Graelent elrejtí ruhájukat, majd miután kicsalta a vízből és rövid udvarlás után magáévá tette a szépséget, a bocsánatáért esedezik. A hölgy azonban egyáltalán nem haragszik, sőt viszonzza a hős szerelmét, majd elárulja jövedele valódi célját: találkozásuk nem a véletlen műve, az ifjú már jó előre „ki volt szemelve”, ám örökre elveszíti a tündért, ha kifecsegi szerelmét. A tilalom, melyről később még bővebben esik szó, itt tehát kimondott formában jelentkezik, s lényege a titoktartás. Graelent ezután ajándékoktól gazdagon elhalmozva tér vissza a városba, s evvel véget is ér a történet második része.

A harmadik, befejező szakasz színhelye újból a királyi udvar, ahol a hagyományos pünkösdi lakomán a király felesége szépségének dicséterére szólítja fel a jelenlévő urakat. Az egybegyűlteket ezt Graelent kivételével meg is teszik. A felbőszült királyné és a helyzet arra kényszeríti hősünket, hogy elárulja, bizony ismer sokkal szebb hölgyeket. Graelentnek egy esztendő áll rendelkezésére, hogy sértő szavaira bizonyossággal szolgáljon, máskülönben börtönbe kerül. Ám hősünk a királyi ítéletnél is jobban fájlalja, hogy a tilalom megszegése miatt elveszíti kedvesét. Az év elmúltával a bárók egybegyűlnek az ítélethozatalra, ám az utolsó pillanatban érkező tündér Graelent felmentésére szólítja fel őket, majd távozik. Graelent egy pataknál éri utól, utána veti magát, s kis híján megfullad. Végül a hölgy szíve megesik szerelmén, s magával viszi őt a túlparton található birodalmába.

Guingamor lai-je az előbbihez hasonlóan putifárnéi epizóddal indul: a király távollétében a királyné szerelmet vall ura unokaöccsének és vazallusának, majd a visszautasítástól sértetten kihívó szavaival arra kényszeríti Guingamort, hogy vállalkozzék egy igen veszélyes kalandra, a fehér vaddisznó üldözésére, melyen már tíz lovag is odaveszett. Hősünk e vadászat során pillantja meg a tündért, amint az egy forrásnál fürdőzik. A lovag elrejtí ruháit, majd elfogadja a hölgy meghívását annak kastélyába. Három vigassággal töltött nap után azonban vissza óhajt térni a királyi udvarba, s erre

¹⁷ Néhány *lai* magyarul is megjelent Szabics Imre válogatásában és fordításában: Szibilla királynő edene. Európa Könyvkiadó, Bp., 1987.

engedélyt is kap, egy feltétellel: meg kell ígérnie, hogy sem ételt, sem italt nem vesz magához. Nem neki való világ az már: távolléte alatt ugyanis háromszáz esztendő telt el. Az óvatlan lovag azonban visszatérve nagybátyja hajdanvolt birodalmába megfélekeznek a tilalomról és megeszik három almát, minek következtében menten lezuhan lováról. A tündérvilág azonban ezúttal is könyörületes, és két szép hölgyet küld egy hajón, hogy magukkal vigyék hősünket. A beteljesülés, a nő meghódítása csak a másik világban lehetséges, ahonnan a hős nem tér vissza többé. Ez rejlik a mítoszt a mesétől elválasztó alapvető különbségek mögött, mert bár a kettőt összeköti egymással bizonyos szimbolikus telítettség, strukturális tömörség, a mese egész atmoszférája – minden csoda ellenére – földhözragadt, s ezek a történetek megnyugtató happy enddel zárulnak (sok gyerekük lett, éltek, amíg meg nem haltak).

Guingamor, Graelent *nem térnek vissza*, elnyerték a teljességet, de ez nem lehetséges a földi világban. Ez a „Quête” dialektikájának kulcsa. A lovag a Grált sohasem fogja ebben a világban elérni, majd csak egy másik, szebb, tökéletesebb régióban. Földi életének célja már nem is a Grál, hanem maga a keresés.

Ez a gondolat megszabja a középkori regény, *lai*, sőt más műfajok, például a „vita” struktúráját is. Lakits Pál mutatott rá a lovagi kaland kettős arculatára, s arra, hogy ez a kettősség az elbeszélések szerkezeti elemévé válik.¹⁸ Megfigyelte, hogy a legtöbb *lai* két ütemben vezet el a boldogulás pillanatához. A kiválasztottság boldog szakaszát a második rész próbatételei, szenvedései követik, s ez utóbbin belül különülhet az utolsó próba, a diadal.¹⁹

Az összevetett szövegek tematikai azonossága nyilvánvaló. L. Harf-Lancner erről így ír: „La plupart des lais merveilleux content les amours d’un mortel et d’un être surnaturel. Lanval, Graelent, Désiré, Guingamor, Tyolet: autant de noms du même héros, autant de variations d’une même histoire, celle d’un homme avec l’incarnation de son désir. Auprès de la fée porteuse d’absolu le héros se perd dans l’au-delà de l’unité retrouvée.”²⁰

A mitikus mesei tematikán túlmenően azonban e történetek strukturális szempontból már korántsem festenek ilyen egységes képet. Ha megpróbáljuk alkalmazni a már korábban ismertetett osztályozási modelleket, rögvest kiderül, hogy egyik *lai* sem gyömszölhető bele a tisztán „melusinai” vagy a tisztán „morganai” mesék csoportjába. Szinte mindegyikük lebontható, „visszafejthető” egy-egy strukturális szempontból viszonylag tiszta, közismert „kanavászra”, ám ezekről a vázokról legfeljebb az mondható el, hogy heterogén módon ötvözik a két séma narratív építőelemeit, s közülük egyesek végül hangsúlyosan morganai jelleget öltenek.

Így például *Yonec* és *Tydorel lai*-i viszonylag hűen követik a melusinai sémát, ám ezekben a hősök neve – a vizsgált középkori anyagban ritkább változat szerint – felcserélődött: az e világi hős halandó asszony, míg a túlvilági tündérlény a férfi. A *Lanval*-ban, a *Graelent*-ban, a *Désiré*-ben az e világi hős és a tündér szerelmi történetének

¹⁸ Lakits Pál: i. m., 28. l.

¹⁹ Meg kell jegyezni, hogy az udvari regények közül csak néhány őrzi meg ezt a lineáris struktúrát, vélhetően azok, amelyek a legközelebb állnak a mítoszhoz, például a Lancelot, az Erec és az Yvain.

²⁰ I. m., 243. l.

kulcspontjában a Melusina-típusú tilalom áll, ám a novellák végkifejlete tipikusan morgainak mondható. A tündér örökre magával ragadja a hőst, aki tehát visszafelé nem lépi át a két világ határát. Sőt: hiába időzik a hős hosszabb-rövidebb ideig még a találkozás után is az e világ „civilizált” udvari régióiban, mivel a tündér nem, vagy csak kényszerűségből hajlandó „idelent” tiszteletét tenni, kevés esélye marad a hős integrációjának. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy e kapcsolatokból nem származnak az emberi társadalmat gazdagító utódok, márpedig mint láttuk, a melusinai tündér jön, marad, majd távozik, de mindenképp gyermekeket hagy maga után, s tevékenysége az e világban így értékteremtő. Még ha ez sovány vigasz is elhagyott szerelmének-urának, ez a tény némiképp optimistább végkicsengést ad a melusinai sémának, függetlenül attól, hogy a szerelmesek újból egymásra találhatnak-e vagy sem. A morgainai befejezés ellenben szorongás utóízét hagyja a történet befogadójában, akiben még az a gyanú is felmerülhet, hogy a tündér előre ismervén a kibontakozást, valójában önös érdektől vezérelve, szántsándékkal jött el választottjáért, akinek így a nőneművé vált *fatum*-mal²¹ szemben nem sok esélye marad: a tilalom – gyakran a hős önnön hibáján kívül – úgyis „megszegődik”, s a tündér eléri jövetelének talán valódi célját, s végleg maga után vonja a kiszemelt férfiút, értékvesztést okozva így az e világi társadalomban.

A *Melion* és a *Bisclavret* tündérfeleségei épp ilyen szorongást ébresztő morgainai asszonyok, akik ráadásul még hűtlenek is, s elárulják urukat, még jobban kihangsúlyozva a morgainai tündér árnyoldalát, és ezzel teljesen negatív irányba tolva el a figurát. Ám e történetekről sem mondható el, hogy tisztán morgainai típusúak, hiszen a hősöknek rövid kizáródás (*loup-garou* történet közbeiktatása) után mégis csak módja nyílik az arthuri udvarba való integrációra – igaz, magukra hagyva ezzel a csalárd asszonyokat.

A breton *lai*-k közül talán a *Guingamor* követi a legtisztábban a morgainai mesemodellt. E történet váza egyben szembetűnő egyezéseket mutat a már említett ír legendákkal, melyek egy halandó Másik Világba tett utazását mesélik el. Mégsem nevezhető a *Guingamor* sem tisztán morgainai mesének, a bevezető ugyanis némiképp kilóg a narratív sémából. A *lai* putifárnéi momentummal indul (a hős visszautasítja a szerelmes királynő közeledését), majd a vadászat során a tündérrel való találkozás jelenete a hatyúasszonyok meséjének melusinai szerkezetére épül. Ha nem is osztom Laurence Harf-Lancner véleményét, aki szerint „ez az epizód értelmetlen egy morgaina-típusú elbeszélés közepette,”²² való igaz, hogy a fürdőző hölgy egy pillanaig sem mutatja a hatyúasszonyra jellemző félénkséget és védtelenséget, ellenkezőleg, határozottan követeli ruhája visszaszolgáltatását. A következő konklúzió úgyszintén megkérdőjelezhető: „a ruha elrejtésének jelenete tehát (népi vagy tudós hagyományból merített) interpoláció, ami azonban egyáltalán nem befolyásolja az elbeszélés szerkezetét.”²³

Ha jobban megvizsgáljuk, ugyanezt a tematikai ellentmondást fedezzük fel szinte valamennyi tündér-*lai*-ben: a hős a hatyúasszony meséjére jellemző topikus keretben találkozik a tündérrel (fa, forrás), s egy pillanatig úgy tűnhet, hogy a találkozás véletlen vagy sorsszerű, de a tündér akaratán kívül történt. A hős kezdeti, „lerohanó” attitűdje

²¹ A *fée*, angol *fay*, etimológiája szerint *fata*.

²² I. m., 247. l.

²³ Uo. 248. l.

s a tündér szabódása a Melusina-típusú történetre jellemző, ahol a hattyúasszony, a tavi tündér, ha akarja, ha nem, a férfié lesz.²⁴ Ám rögtön ezután kiderül, hogy ezek a tündérek maguk jöttek el választottjukért, s e jelenetek során a szerepek csodás felcserélődésének lehetünk tanúi.

Nyilvánvaló ellentmondás rejlik Graelent tündérének ezen állítása:

Graelent vos m'aves surprise (300. sor),

valamint a következő sorok között:

Por vous ving jou a la fontaine

Por vos souffrerai jou grant painne (301-302. sor).

Ez a kis illemből való szabódás azonban igencsak lényegesen megváltoztatja a Melusina-típusú mese fonalát, és mint láttuk, komoly strukturális különbségekhez vezet.

A Melusina-képlet kulcsfontosságú eleme a tilalom, a kelta geis, mely leggyakrabban valamilyen titok tiszteletben tartására kötelez. Ahogyan a képlet névadója, Melusina tulajdonképpen csak egy a sok tündér közül, a Melusina-tabuk is olyan szerteágazók a mesékben, hogy lehetetlen genetikusan kapcsolatot felállítani közöttük, bár e történet hasonlósága tagadhatatlan. Harf-Lancner afrikai példákat is idéz, melyek jól mutatják, hogy a számtalan előfordulási forma mögött a titok végső soron ugyanarra az okra vezethető vissza: a majomfeleség, a struccasszony, a fák és a vizek leánya, a méz szelleme egyaránt megtiltja halandó férjének, hogy a közösség tagjainak elárulja az asszony természetfeletti mivoltát.

Ha a motívum gyakoriságát nem lehet genetikusan vagy földrajzi okokkal magyarázni, a közös forrás eredetét a pszichében kell keresnünk. A mitopoétikus felfogás az emberis sors determináltsága alól felszabadulni kívánó lélek sajátja. A tündér lehetővé teszi az ember számára, hogy a realitás béklyója alól felszabadulva megvalósítsa álmait: a mesében a tündér helyrehozza a hőst ért igazságtalanságot, gazdaggá teszi férjét, gyermeket szül az utód nélküli királynak, egyszóval boldogságot hoz urának. Ilyen értelemben a tilalom egyrészt próbatétel – a hősnek bizonyítani kell, hogy méltó a túlvilági lény szerelmére. Másrészt a tilalom betartása védené meg kapcsolatukat a többi halandó irigységétől vagy ártó szándékától.

A titoktartáson túlmenően a tilalom fogalmát tehát ki kell terjeszteni a szélesebb értelemben vett „viselkedési előírások” gazdag tárházára, melyeknek egy részére épp az a jellemző, hogy a próbára tett hősnek „ellentétesen”, valamilyen tilalom *ellen* hatva, azt ily módon megszegve kell cselekednie. A szakirodalom ezeket a tabukat, melyekkel a narráció elején találkozunk, kíváncsú, „üdvös” transzgresszióknak (*felix culpa*) nevezi, mivel ez az individuációs folyamat elindulásának elengedhetetlen feltétele. Georges Bataille erről így ír: „Az emberi élet [...] bár tilalmon alapul, ami megkülönbözteti az állati élettől, ugyanakkor transzgresszióra ítéltetett, és épp ezen dől el az állatból emberré válás. A szuverenitás keresése egy, vagy több tilalom megszegéséhez kapcsolódik.”²⁵

²⁴ Emlékeztetnék rá, hogy a népmesék Melusina-típusú tündérei, a hattyúasszonyok egy részére épp az a jellemző, hogy mihelyst megtalálják nem elég gondosan elrejtett tollruhájukat, visszaváloznak és elillannak.

²⁵ La littérature et la mal. – In: Oeuvres Complètes, IX. Gallimard, Paris, 1979. 314. l.

Ez a fajta szükséges tilalomszegés elengedhetetlen feltétele a „kalandba lépésnek”, a csodával való találkozásnak. Ahhoz, hogy a hős érintkezésbe lépjen a mágikus régióval, a már annyit emlegetett Másik Világgal, óhatatlanul át kell hágnia bizonyos normákat, ellen kell szegülnie bizonyos parancsoknak, semmibe kell vennie bizonyos figyelmeztetéseket.

Az udvari regényben, akár a mesében, a lovag akkor is – sőt éppen azért – vállalkozik az olyan veszélyes kalandokra, mint Chrétiennél a Joie de la Cour vagy a Chasse au Blanc Cerf, ha már sok kiváló elődje rajtavesztett. Nemegyszer az is megfigyelhető, hogy az uralkodó (Arthur) maga is ellenzi a kaland újabb megkísértését. De hát nem éppen az e történetek alapvető témája, hogy a király gyengesége és a lovagság hanyatlása miatt pusztul az ország? A prosperitás legfőbb motorja a kaland, melyre a hősnek tilalmak megszegése árán is vállalkoznia kell. A mozdulatlanság, a megszokás – halál; és a Kerekasztal lovagjainak egyik legfőbb feladata épp a megkövült „rossz szokások” lerombolása.²⁶

A tündérrel vagy alteregójával, a *dame*-mal való találkozás alkalmával pedig láthattuk, hogy a lovagok látszólag igen „udvariatlanul”, a lovagiasság normáit megszegve viselkednek, cselekszenek: lesekednek, titkokat figyelnek ki, idegen birtokokra, várakba hatolnak be hívás nélkül, fürdőző nők ruháját lopkodják, hitegetnek, zsarolnak, sőt erőszakoskodnak védtelen leányzókkal. Erről már esett szó: „A tündér elvisel, sőt elvár bizonyos erőszakot,”²⁷ de csak ha azt nemes szándékok és főleg igaz szenvedély motiválják.

A találkozás pillanatában a hősök magatartásában szinte kivétel nélkül van valami illetlen, erőszakos, ami azzal magyarázható, hogy az ilyen – kíváncsi – transzgressziók a szexuális tabu áthágását jelzik, a férfivá érés, a nemi birtokbavétel szimbólumai. Amennyiben a találkozás a forrásnál nem közvetlenül a *tündérrel* történik, a hős magatartása szimbolikusan akkor is ezt a modellt követi, s gyakran így van ez az Arthur-irodalomban, a „gázló őrzője” típusú epizódokban. A hős egy forráshoz érve a forrás vizével megöntözi a követ – a mozdulat szexuális utalása egyértelmű, szinte párja a tündér megerőszkolásának – és e tettet általában eső vagy vihar, termékenyítő természeti jelenség követi.

Ezekre a – Pierre Gallais által első típusúnak nevezett – tilalommegszegésekre az a jellemző, hogy a hős lévi-strauss-i, kulturális antropológiai értelemben vett „diszkreció” kíváncsi ellen vét: az emberi hétköznapi determináltságon való felülemelkedés szándéka arra ösztönzi, hogy magatartásával valamilyen „túlzásba” essen. Lehet ez túlzásba vitt kíváncsiság, dicsvágy, vagy esetleg a másik nemmel – az esetleges kéréssel, menyasszonyjelöltekkel – szemben támasztott túlzott igényesség. A néprajzi értelemben vett „indiszkreció” példáit hosszasan sorolhatnánk.

Gyökeresen eltérő azonban a második típusú tilalom, illetve megszegésének következménye. Míg az előbbi transzgresszió lényegében az első „próbatételt” jelenti,

²⁶ A „A rossz szokások” lerombolásáról, mint a párviadal egyik tétjéről lásd Halász Katalin: A párviadal. Akadémiai Kiadó, Bp., 1988; és Erich Köhler: Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes. – In: Romania, 1960, 386–397. 1.

²⁷ Pierre Gallais: I. m., 29.1.

mellyel a hős érdemesül a tündérrel való találkozásra, ez utóbbi tabu általában fontosabb, hangsúlyozottabb, s a tündér elvesztését lenne hivatott megakadályozni. E tilalom *betartásával* bizonyítaná a földi halandó, hogy méltó a tündér *megtartására*.

Az ember azonban a legfontosabb determináltságon nem tud úrrá lenni, az időt nem győzheti le. Mert ezek a mesék összefüggésben állnak a halál és a halál utáni élet problematikájával is: a halandó akarva-akaratlanul, de végül mindenképpen megszegi a tilalmat, nem tud megfelelni a próbatételnek, hiszen ez az anyagi világban nem lehetséges. Ha megállná a próbát, ez azt jelentené, hogy méltóvá válna a tündér szerelmére, egyenlővé a természetfeletttel. A tündérrel való kapcsolat lehetővé teszi számára, hogy az emberi sors fölé emelkedjék. „Ám e kapcsolat egy tabunak van alárendelve, melynek létoksága, hogy elkerülhetetlenül megszegjék.”²⁸

Az említetteken kívül a mesében a tilalomnak még egy fontos funkcionális szerepe van. Amint például a Psyche-történetből is világosan kiderül, a tabu célja, hogy megakadályozza a proppi ellenfél vagy „károkozó” közbelépését. (Ebben az esetben, hogy Venus haragjától megvédje fiát és annak szerelmesét.) A középkorban azonban a károkozó már nem istenség, lehet öregasszony, szolgálónő, gyakran családtag, sőt az erősen krisztianizált szövegekben egyházi személy is.

Érdekes megfigyelní, ahogy a *lai* műfaji fejlődése során a mitikus-misztikus titok motívuma egybeolvad a *fine amor* legfontosabb alapszabályával: az udvari szerelem törvényei szerint a lovag a legteltesebb titoktartással tartozik hölgyének, méghozzá elég gyakorlati okból, hiszen a hölgy általában férjes asszony, s jóhíre forog kockán. Tehát a titok célja, hogy megvédje a szerelmeseket, a *lauzengierek*, *gardairek* gonosz nyelvéttől: a diszkrécio kapcsolatuk alapfeltétele. André le Chapelain *De Arte honeste amandi* című művében így fogalmaz: „Amor raro consuevit durare vulgatus.”²⁹

Jean Frappier *Tydorel*-elemzésében kimutatja, hogy ebben a *lai*-ben a motívum még viszonylag archaikus változatában lelhető fel.³⁰ A túlvilági vízilény jó előre figyelmezteti szerelmét, Bretagne királynőjét, hogy csak addig szerethetik egymást, míg titkukra fény nem derül.

*Longuement nos entrameron,
Desi qu'aparceu seron.* (111-112. sor)

Az intés jövő ideje arra figyelmeztet, hogy itt nem csupán feltételszabásról van szó: a tilalom megszegése afféle „kényszerítő jóslat” formájában előre látható, és be is következik. Kapcsolatuk húsz évig tart, míg egy napon egy szegény és beteg lovag akaratán kívül meglepi őket. Bár a szerencsétlen csak a királyné szánalmáért jött esedezni, s távol áll tőle minden hírkeltés, mégis megbűnhődik, huszonnégy órán belül rejtélyes okokból meghal anélkül, hogy bárkinek is felfedte volna a titkot. A tündérlovag pedig örökre eltűnik, visszatér a csodálatos tóba. S míg Désiré vagy Graeient történetében a tündér megbocsát az engedetlen loagnak, Tydorel túlvilági apja soha nem

²⁸ Claude Lecouteux: *Mélusine et le Chevalier au Cygne*. Payot, Paris, 1982. 186. l.

²⁹ Idézi Jean Subrenat: *L'aveu du secret d'amour dans le lai de Désiré*. – In: *Mélanges...* Ch. Foulon. Rennes, 1980, I. 371–379. l.

³⁰ I. m., 238. l.

tér vissza a királynéhez, pedig ez utóbbi tökéletesen vétlen kapcsolatuk lelepleződésében. A *lai* elemzői szerint ez a végzetszerűség, visszafordíthatatlanság is azt bizonyítja, hogy Tydorel történetében a mítosz ősbib, archaikusabb formájában maradt ránk.³¹

A titoktartás kötelezettsége ugyanebben az archaikus formában szerepel az ír irodalomban *Az ulátok történetében*. Macha, a tündér e szavakkal kéri urát, ne menjen el az ulátok gyűlésére: „Ne menj el, mert félek, ha elmész, beszélni fogsz rólunk, és szerelmünk csak addig tarthat, míg fel nem feded titkunkat mások előtt”.³²

Mint láttuk, a folklorikus és mitikus motívum tökéletesen beleillik az udvari szerelem koncepciójába. *Graelent* anonim történetében, és Marie de France *Lanval*-jában a tündér elfogadja ugyan a hős szerelmét, de cserébe teljes titoktartást kíván.

*Ge vous aimerei vraiment
Mais une chose vous deffent
Que ne dites parole aperte
Dont nostre amor soit decouverte.*

A titok megszegése mindkét *lai*-ben közvetetten a királyné miatt történik. Lanval a sértett és féltékeny Guenièvre vádjaira válaszolva árulja el, hogy akit szeret, annak szépségével senki sem vetekedhet. Miután a király előtt megvádolják, állítását bizonyítani kell, ellenkező esetben száműzik az udvartól. Graelent szintén visszautasította a királyné közeledését. A tündérrel való találkozás után a pünkösdi udvari ünnepségek alkalmával a többi lovaggal együtt csodálni kellene a királynő szépségét. Ám a hős csak hallgat, és magában elmosolyodik, amiért bevallani kényszerül, hogy ismer a királynénál harmincszor is szebb hölgyet. E vallomás miatt veszti el kedvesét.

Ugyanennek a motívumnak a legracionalizáltabb előfordulása az immár végképp udvarivá vált novellairodalomban *A Vergi vár úrnője* történetében lelhető fel. A csoda itt teljesen eltűnt, a titok immáron egyetlen oka igen ésszerű: a hölgy – mint a *fine amor* helyzeteiben általában – férjes asszony, s jóhírért védenie kell. Ám szerelmesét a burgundiai hercegné tisztességtelen szándékú közeledéssel vádolja meg férje, a herceg előtt, s a lovag kénytelen elárulni, hogy kit szeret. A hercegné szándéka nyilvánvaló: ugyanaz az impulzus vezérli, mint a biblikus mitológiában Putifárnét vagy a görög mitológiában Jokasztészt, „mert az árnyékban mindig ott húzódik a tündér ellenfele, az anya és megfelelői: a mostoha, az irigy dajka, a céda királynő”.³³ Ha szó szerint az anya a „másik asszony”, mint a Psyche mesében Venus, a hős ödipális helyzete nyilvánvaló: meg kell szabadulnia a túlzott anyai szeretet béklyójától, fel kell szabadulnia a *puer aeternus* bénító helyzetéből. Gyakran előforduló szituáció ez a lovagi elbeszélő irodalom számtalan „fiát egyedül nevelő anya” alaphelyzetében, legyen szó akár a valódi, akár nevelőanyáról. (Perceval, Tyolet, Lancelot, Guinglain – a sort folytatni lehet.) Hasonló lélektani konstellációra vezethetők vissza azok a történetek is, melyekben a hős

³¹ P. M. O'Hara Tobin: L'élément breton et les lais anonymes. – In: *Mélanges...* Charles Foulon, Rennes, 1980, II. 282. l.

³² Laurence Harf-Lancner: i. m., 94. l.

³³ Pierre Gallais: i. m., 130. l.

nem, vagy csak megkésve óhajt nősülni, vagy túlzó igényei miatt (*Melion*), vagy mert – mint Guigemar Marie de France *lai*-jében – annyira ragaszkodik anyjához. (Láthattuk, hogy az uralkodó-apa felesége, a királyné személye ilyen értelemben egyenértékű az anyáéval, hiszen ugyanazon tabuk alá esik.) Mintha csak a középkori mesemondók ismerték volna a pszichoanalízis elméletét – még a csélcsep Gauvainról is több regény sugallja a mentő magyarázatot: azért nem marad meg egyik hölgnél sem, mert nem ismervén anyját (akiről egyébként tudjuk, hogy tündér volt), szüntelenül őt keresi minden szépségben, akivel találkozik. Akad szép számmal olyan hős is, aki a tündérrel vagy megfelelőjével való találkozás pillanatában már nős, vagy legalábbis odafigérkezett valamely evilági *dame*-nak. Le kell mindjárt szögezni, hogy e másik asszony jelenléte a lovagi irodalomban nem magyarázható az udvari szerelem ez idő tájt körvonalazódó koncepciójával. Az *amour courtois* ugyan – más okokból – felmagasztalja a házasságon kívüli vagy egyenesen házasságtörő vonzalmat, de ez esetben már készen talál egy régóta létező vagy archetipális struktúrát, melyet a szakirodalom e mesék „komplex” formájának nevez, ahol a hősnek választani kell két vagy akár több asszony között. Általános szabályként megfigyelhető, hogy ilyen esetben az „igazi”, a domináns szerelmi motívum a más világbéli teremtményhez fűzi hősünket, s a „másik asszony”, akár anya, akár feleség, akár menyasszony, akire gyakran a mesei ellenfél funkciója hárul, az evilágból származik. Ez a szereposztás egyébként független attól, hogy a mese hangulata és végkifejlete, illetve a sugallt tanulság szerint melyik nőre jut a „pozitív” szerep, melyikük testesíti meg a képzelet megnyugtató, fényes, *nappali* régióit, és melyikük az *éjszakai*, sötét, fogvatartó és romboló erőket.

A freudista értelmezéstől, e szituáció közös ödipális összetevőjéről már esett szó. A strukturalista elemzés e történetek kétpólusúságát hangsúlyozza, amiből a háromfázisú mesevezetés következik: a hős az *itt* és a *máshol* szembeállított régióin át mozogva jut el az alaphelyzettől a végkifejletig, s bejárta útja során térben és időben egyaránt a *kaland* válik a legfőbb strukturális szervező elemmé.³⁴

Az antropológiai-néprajzi szempontú vizsgálódás tovább gazdagítja a jelenség értelmezési körét, felhíva a figyelmet arra, hogy az AT 400-as típusal rokon történetek mögött meghúzódhatott az exogámia ősi kíváncsi is. (Ez a jelentéstartalom különösen azokban az esetekben nyilvánvaló, amikor az ellenfél a rokonság köréből származó nő, aki maga is szemet vetett a hősre.) A másik világból való házasodás tehát a pszichés-mitikus ambíciókon túlmenően a külső párválasztás előírását is sugallja.

Az „asszonykereső” mesék lovagi változataiban, a *quête* végső tárgya, mely a szimbolikus *hiányt* betölteni képes, s az elveszett teljesség helyreállításának egyetlen lehetséges módja a nász, a tündérrel való egyesülés. Márpedig ez a hiány a történet elején nem létezik: a lovag egy hívásra (injonction) válaszolva indul a kalandra, melynek során első lépcsőben tudatosan benne a hiány, a keresés tárgya, mely szinte sohasem az elindulás eredeti oka. A tündérrel való találkozás dialektikáját Pierre Gallais a következőképpen ragadja meg: „Le Sujet n'est ni envoyé (par le roi, etc.), ni attiré par

³⁴ Lásd Lakits Pál: i. m.

³⁵ I. m., 172–173. l. Itt hívnám fel még a figyelmet Charles Méla pszichoanalitikus kritikai lovagregény-olvasatára. (La Reine et le Graal. Seuil, Paris, 1984.)

le désir; s'il rencontre la fée, c'est de son côté par hasard, mais non du côté de la fée, qui vient à lui; et si la fée vient, c'est peut-être parce que c'est elle qui souffre d'un Manque: d'où le glissement vers le type (où la transformation en le type) de la princesse à libérer."³⁵ Ezt látszik alátámasztani az a tény is, hogy a francia mesekatalógus összeállítói, Paul Delarue és Marie-Louise Tenèze nem választják külön „Az elveszett hitves keresése” (AT 400-as) és „Az elvarázsolt királylány kiszabadítása” (AT 401-es) meséket.

Láthatjuk, hogy a tündéresszonynak ugyanolyan szüksége van földi hitvesére, mint annak órá: a *hiány* tehát kölcsönös, ami a kelta kultúrkör mondáiban különösen hangsúlyos és helyenként explicit módon jelentkezik. A kelta Másik Világ koncepciójára jellemző a két világot összekötő szolidaritás. Az ír legendákból értesülünk az egymásra utaltság magyarázatáról is: a mitikus tündérnép, a Tuatha Dé Danann, Dana istennő népe halhatatlan, ám e lények éppen örök életük miatt nem tudják legyőzni szintén halhatatlan ellenfeleiket. (Logikus ez az örök élet birodalmában, ahol ráadásul mágikus kelyhek és kenőcsök állnak rendelkezésre a sebek gyógyítására és a legyőzöttek csodás feltámasztására, így nem lehet csak úgy egyszerűen meghalni.) A küzdelemben ugyanis egyik fél sem kockáztat semmit, tehát a halhatatlan ellenfél legyőzésére hívni kell egy halandót, aki az életét teszi kockára.

Ugyanígy a népmesék elvarázsolt királykisasszonya, hiába tündér, saját tündérországbéli ellenfeleivel nem bír el egyedül. Varázslattal képes a megsemmisített (akár felnégyelt, porrá zúzott!) földi hőst feltámasztani, de az őt sújtó varázslatot nem képes feloldani. Ezért kell hívnia egy halandót, s minél parancsolóbb, dominánsabb a tündér fellépése, annál morganaibbnak érezzük személyiségét, s annál hangsúlyosabb a morganei mesevezetés, a földi hős elragadása a Másik Világba.

Röviden összefoglalva, véleményem szerint a Melusina- és a Morgana-típusú mesék megkülönböztetése a középkori elbeszélő irodalomban praktikus és tényszerűen lehetséges, annak ellenére, hogy közöttük éles határvonalat húzni az esetek többségében valóban nem lehet. A megkülönböztetés azoknak az ellentétpároknak a mentén mehet végbe, melyek alapján a folklór is megkülönbözteti például az AT 400-as (Az elveszett hitves keresése) és az AT 401-es (Az elvarázsolt királykisasszony kiszabadítása) típusú meséket. Helyes azonban e modellekben két pólust látnunk csupán, melyek felé elmozdul az elbeszélések meseszövedéke.

Költészet és valóság Goncsarov világában

DUKKON ÁGNES

A nagy orosz írók közül Goncsarov életművével viszonylag kevesebbet foglalkozott az irodalomtudomány, mint amennyire megérdemelte volna. Voltak ugyan időszakok, amikor a figyelem jobban ráirányult, visszaemlékezések, elemzések jelentek meg róla. Például a századfordulót követő évtizedben Oroszországban¹, s talán ennek hatására nálunk Magyarországon is, de ezek az érdeklődéshullámok hamar elsimultak. Az ok valószínűleg abban keresendő, hogy az elmúlt száz év filozófiai, szellemi irányzatai s az ezek nyomán felvirágzó irodalmi divatok nem találtak maguknak kellő „táplálékot” Goncsarov műveiben. Ez a lassú sodrású epika túlságosan sokat időzik a világ *látható, szemlélhető* jelenségeinél, s az emberi lét mélyebb, filozófiai problémáiról sokkal áttételesebben beszél, mint nagy kortársai (Dosztojevszkij, Tolsztoj). A jelenségekben meglátott és megcsillantott költőiség természete viszont annyira más, mint amilyent a strukturalizmus módszerével elemezni, megfejtteni lehetne a „hogyan készült Gogol *Köpönyege*?”² analógiájára.

Így a század két nagy horderejű szellemi eseménye, az egzisztencializmus és a strukturalizmus számára a *Hétköznapi történet*, az *Oblomov* és a *Szakadék* valóban nem tartozik a kulcsművek közé. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Goncsarov művészete véglegesen a múlté, hogy megmarad csupán irodalomtörténeti értéknek, de nem születik újjá minden új nemzedéknek, mint Puskin, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov. Az *Oblomov* világirodalmi rangja minden vitán fölüli áll, címadó hőse ugyanúgy a nagy archetipusok közé tartozik, mint Don Quijote, Don Juan, Tartuffe, Anyegin, Csicsikov. Bizonyára épp ez a találat-jellege és komplexitása idézte elő, hogy Goncsarov regényírói művészete a maga egészében viszonylag szűkebb kör számára maradt élvezhető, átélhető; Oblomov alakja s a belőle levezetett absztrakció, az „oblomovizmus” (Dobroljubov kritikája nyomán³) alaposan eltakarta a többi művet s az alkotót, akit a mindenkori felszínes irodalmi misztifikációk receptjére gyakran azonosítottak Oblomovval.

Dolgozatommal szeretnék hozzájárulni ennek a statikus, sok tekintetben pontatlan értelmezésnek az áttöréséhez, s egy kevésbé elnagyolt, tárgyyszerűbb Goncsarov-kép kialakításához. Azért is tartom e kísérletet fontosnak és izgalmasnak, mert a magyar recepció már e század első felében megérezett valamit Goncsarov művészetének sajátosságából, bár kifejtetlenül maradtak a fölillantott ötletek, s a műalkotás egészének, tehát a tárgy és a kifejezés, vagy másként a „tartalom” és a „forma” összhangjának vizsgálata helyett az „oblomovizmust” mint az orosz természet legfontosabb alapvonását tárgyalták.⁴

¹ A századforduló táján megjelent írások újrakiadása: И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. Ленинград, 1969.

² Borisz Ejhenbaum: Az irodalmi elemzés. Bp., 1974.

³ Ny. A. Dobroljubov: Mi az oblomovság? Világirodalmi Antológia, 4. k. (részlet, ford. Lukácsné Jánosi-Gerrúd). Bp., 1956.

⁴ Voinovics Géza: Goncsarov. Előszó a Klasszikus Regénytár sorozatban megjelent kiadáshoz (ford. Szabó Endre), Budapest, Révai Testvérek Rt., 1906. Újra közli: D. Zöldhegyi Zsuzsa: Orosz írók magyar szemmel I. Bp., 1983.

A címben jelzett kérdéskör – művészet és valóság – értelmezéséhez célszerű röviden áttekinteni Goncsarov magyar befogadását, pontosabban ennek néhány mozzanatát, melyhez Kozocsa Sándor tanulmánya és bibliográfiái, valamint legújabban Zöldhelyi Zsuzsa elemzése⁵ szolgálnak első renden anyagot. Goncsarov neve a múlt század derekán jelent meg először a magyar sajtóban (a Magyar Néplap „Hírmondó” c. rovatában), majd az 1880-as években két recenzió az *Oblomov*ról. Irodalmi szempontból is érdekes kritikák Goncsarovról a századforduló után, majd az 1930-as évek közepén végén láttak napvilágot. Szabó Endre 1906-os *Oblomov*-fordításának hatására megelénkült az érdeklődés a regény iránt, s Goncsarov a magyar közönség számára az egykönyvű írók közé sorolódott be, s ez a helyzet mindmáig így is maradt. Kőhalmi Béla olvasásszociológiai felméréseiből⁶ tudjuk, hogy egyebek közt Karinthy Frigyes, Karácsony Benő, Kozocsa Sándor és Sík Sándor vallotta Goncsarovot egyik kedvenc írójának s az *Oblomov*ot meghatározó olvasmányélményei közt tartotta számon.

A kritikai visszhang, illetve az értékelések tekintetében az 1945-ös dátum vízválasztónak bizonyult: előtte – az európai irodalmi mozgásokat követve – Goncsarov írásművészete, a klasszikus regényforma s annak fölbomlása érdekelte inkább a kor nagy irodalmárait, mint Babits Mihályt és Szerb Antalt, mások, pl. a század első évtizedében Cholnoky László és Voinovich Géza a „tanítást”, *Oblomov* alakjának leleplező jellegét hangsúlyozták, szinte elfeledkezve a mű és a regényhős fikció-mivoltáról. Ebből adódik Voinovich tanulmányának egyoldalúsága: észreveszi és dicséri ugyan a regény művészi értékeit, a remek lélekrajzot, a főszereplő környezetének néprajzi szempontból is értékes ábrázolását, de nagyobb figyelmet szentel az erkölcsi vonatkozásoknak, a „tanulság”-nak, s ezzel elviszi a műértelmezést az eszmei-ideológiai problémák irányába, mintha az érték nem a „mit” és „hogyan” szoros összhangjából születne, hanem az egyik tényező „igazsága” már elegendő volna létrejöttéhez.

„Don Quijote és *Oblomov*: mind a ketten elmaradtak az időtől, de az egyik csak mosolyt kelt kicsorbult kardjával, szélmalomharcával, a tétlen *Oblomov* ellenben a maga poros szobájában, foltos zekében, szétmálló kanapéján lenézéssel és haraggal vegyes szálnalmat. Cervantes csak kinevetésre ítéli a vénhedt vitézt, Goncsarov tragikummal sújtja az új kor henyéjét, az útban állót, a kerékkötőt. Az egyik csak nevetséges, a másik bűnös.”⁷

A párhuzam Don Quijote és *Oblomov* között lényeges észrevétel Voinovich cikkében, de következtetése mindkét alakkal kapcsolatban elnagyolt: sem Cervantes, sem Goncsarov nem ítélkezik hőse fölött, ennél sokkal bonyolultabb szálak fűzik mindkét

⁵ Kozocsa S. – Radó Gy.: A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig. Bp., 1956; Uő: A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1955–1970. Bp., 1982; Kozocsa Sándor: Goncsarov Magyarországon. – In: OSzK Évkönyve, Bp., 1967; Жужанна Зельдхейн-Деак: Восприятие Обломова в Венгрии до второй мировой войны. – In: P. von Thiergen (hrsg.): Ivan A. Gontscharov. Leben, Werk und Wirkung. Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien, 1994. 433–445. l.

⁶ Könyvek könyve – 87 magyar író, tudós, művész, közéleti ember és kiadó vallomása kedves olvasmányairól (Összeáll. és szerk.: Kőhalmi Béla, Budapest, 1918. Az új Könyvek könyve. 173 író, művész, tudós vallomása kedves olvasmányairól (Összeáll. és szerk.: Kőhalmi Béla). Budapest, 1937.

⁷ Voinovich G.: i. m. – In: D. Zöldhelyi Zs.: i. m., I. 371. l.

írók az általuk teremtett regényalakokhoz. Goncsarov tudatosan fordult a világirodalom nagy archetípusaihoz, így Don Quijotéhoz is (erről később részletesebben is szólok); ha csak a kor történelmi-társadalmi problémái érdekelték volna, ezt a szálát nem kapcsolta volna bele művészetébe.

Babits Mihály *Az európai irodalom történetében*⁸ Flaubert művészetéhez hasonlóan tartja Goncsarov alkotásmódját; a részletek kidolgozásában, a hagyományos regénykompozíció iránti látszólagos közömbösségben a tudatos művész keze nyomát érzékeli. Oblomov figuráját ő is tragikusnak látja, de nem fejti ki mélyebben ennek összetevőit, csupán az orosz – s tágabb értelemben az emberi lélek tragikumára utal, s véleménye szerint *Oblomov*-ban a Pató Pálok nemzetének is magára kell ismernie.

Szerb Antal Goncsarov-értékelése Babitséval polemizál, s mélyebb olvasattal rendelkezik, melynek következtében nagyon lényeges összefüggéseket fogalmaz meg a regénnyel kapcsolatban:

„Nemcsak Oroszországban, hanem külföldön is kényelmetlenül ismertek magukra *Oblomov*-ban a századközép és századvég emberei; lelkiismeretvizsgálatot tartottak, és nagy irodalom foglalkozik az oblomovizmus tüneteivel és esetleges kezelhetőségével.

De Oblomov nem csak lusta, tétlen nemesember. Bármennyire hasonlít is életmódja Pató Pál úréhoz, világok választják el tőle. Oblomovot gazdag belső élete teszi Oblomovvá. Sosem érzi igazi szükségét a külső világnak, a tevékenységnek, az ú.n. életnek. Pató Pál erkölcsi tulajdonságairól nem sokat tudunk, Oblomov jó és tiszta, a derék emberek rajongva szeretik, a gonoszok pedig megszegyenülnek közelében. Goncsarov elrettentő példának szánta – és mégis Dosztojevszkij csodálatos Miskin hercegének rokona. A nagyszerű alak alkotójának polgáriás szándéka ellenére növekedett ki.”⁹

Szerb Antal a keleti és nyugati kultúra küzdelmét látja Oblomov és Stolz alakjában, s a boldogság kérdésének fölvilágításával túllép az „oblomovság” hagyományos, erkölcsi-társadalmi interpretációján. Csak sajnálhatjuk, hogy nem írt hosszabb esszét Goncsarovról, csupán *A világirodalom történetében* foglalkozott vele; Oblomov és Miskin összehasonlító elemzése pedig mindmáig várat magára, holott izgalmas, új szempontokat adhat mindkét regény értelmezéséhez.

1945 után a századelő erkölcsi tanulságra koncentráló olvasata az „eszmei mondanivalót” a művészet céljává emelő irodalomszemléletté alakul (visszatérve a 19. század második felében fellépő Csernisevszkij, Dobroljubov és a forradalmi demokraták álláspontjához), s Goncsarov azért válik olvasható és olvasandó szerzővé, mert regényében, de főleg az *Oblomov*-ban a jobbágyrendszer torzulásait és torzító mivoltát ábrázolja.¹⁰ Az 1960-as évek végétől finomodik ez a leegyszerűsítő kép, de komoly, meghatározó erejű tanulmány nem születik a magyar irodalomtudományban Goncsarovról, bár *Oblomov*-ja majdnem annyira ismertté és emblémaértékűvé válik a magyar olvasók számára, mint Puskin Anyeginje vagy Gogol Csicsikovja. Oroszországban a közelmúltban, az 1980-as években újra kiadták összes műveit sok új adatot és szempontot

⁸ Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. Bp., 1935; ebből részleteket közöl: Dukkon Á.: *Orosz írók magyar szemmel* III. Bp., 1989. 439–454. l.

⁹ Szerb Antal: *A világirodalom története* (1941) 5. kiad. Bp., 1973. 689. l.

¹⁰ Lásd Goncsarov Szakadéck c. regényének utószavát a magyar kiadásban. Bp., 1954.

tartalmazó kommentárokkal és kísérőtanulmányokkal, így megvan annak a lehetősége, hogy Goncsarovot árnyaltabban ismerjük meg a nemzetközi ruszisztika segítségével.

A fenti vázlatos áttekintésből egyúttal körvonalazódik az utóbbi másfélszáz év egyik nagy esztétikai vitájának, a l'art pour l'art elvének és a vele szembehelyezkedő irányzatoknak (utilitarizmus, naturalizmus, vagy Goncsarov szóhasználatában neorealizmus) küzdelme. A felsorolt fogalmak természetesen nagyon képlékenyek, ki tágabban, ki egysíkúbban értelmezi őket; az orosz irodalomtörténetben mindenesetre rendkívül fontosak ezek a viták, mert újra és újra föllobbannak, nem jutnak nyugvópontra. Az első ilyen, komolyabb esztétikai vitasorozat az 1840-es években zajlott le Belinszkij kritikus pályafutásának delelőjén, az orosz irodalom „nagyszerű évtizedében” (zamecsatyelnoje gyesztyatyiletyije – ahogy a kor egyik jeles irodalmára, Pavel Annjenkov nevezi visszaemlékezései címében). Goncsarov ekkor pályakezdő író Turgenyevvel, Nyekraszovval és Dosztojevszkijel együtt. A következő esztétikai összecsapás az 1850-es évek végére esik: A *Szovremennik* c. folyóirat szerkesztői és munkatársai között jött létre szakadás a kétféle szemléletmód okán: Tolsztoj, Turgenyev, Druzsinyin szakít a folyóirattal, mely ezután egyre inkább az „utilitaristák”, Nyekraszov, Csernisevszkij és Dobroljubov fórumává lesz, s hasábjain az 1860-as évek elején újabb viták folynak a művészetről, ezúttal a Dosztojevszkij-fivérek folyóirataival, a *Vremjával* és az *Epohával*¹¹. A *Szakadék* c. regény (1869) megjelenése után pedig Goncsarov műve váltja ki az „esztéták” és a „radikálisok” összecsapását; ez utóbbiak közül Selgunov, Utyin, Szaltikov-Scsedrin keményen bírálják a regényt, melyet – akárcsak az *Obломovot* a kortársak (és a későbbi nemzedékek) többnyire szociális kulcsban olvastak, jórészt félreértve Goncsarov műveinek belső mozgatóit. Ezek a kritikák késztették az írókat arra, hogy megfogalmazza esztétikai elveit, művészi hitvallását és saját regényeinek elemzésére tegyen kísérletet. A *Lucsse pozdno csem nyikogda* – „Jobb későn, mint soha” (1879) c. írásában¹² alkotói módszeréről s a kor nagy esztétikai kérdéseiről kap az olvasó részletes magyarázatot. Goncsarov tanulmányának legfőbb célja a képi és fogalmi gondolkodás megkülönböztetésében s az alkotás nem-racionális mivoltának körüljárásában ragadható meg. Eredeti gondolata a *képekbe rejtett eszmék* regényépítő, epikumot alkotó képességének fölmutatása, mely a tanulmányt kiemeli az egymással vetélkedő esztétikai nézetek szélsőségeiből, s a már említett irodalmi archetípusok, Don Juan és Don Quijote alakjának értelmezésével sikerül megfogalmaznia saját művészi hitvallását, melyre a regényei körül kialakult félreértések késztették. Kritikusai ugyanis rendszerint pozitívan értékelték zsánerképeit, egy-egy jellezetes figura vagy helyzet leírását, mert dokumentumként, szociográfiaként fogták föl, a „valóság” hű ábrázolásának tekintették. Goncsarov nem értett egyet ezekkel az olvasatokkal, mert véleménye szerint e magyarázatok a művésztetté átalakított valóságot a magasabb régiókból újra lehúzták a földre, az átvitt, szimbolikus értelmet szó szerint vették. Az író pedig tudatosan törekedett az átlényegítésre, a mulandó, hétköznapi lét örökkévalóságba emelésére; s miközben nagy műgonddal rajzolta, alakította zsánerképeit, belefeledkezvén az alkotásba, a kép egy-

¹¹ Ф. М. Достоевский: ...гл-бов и вопросы об искусстве В кн. Ф. М. Достоевский: Полное собрание сочинений в 30-и т., 18. Москва, 1978. 70–103. l.

¹² Антология по истории русской критики второй половины 19-ого века. Сост. Мария Рев. Булашент. 1993. 106–138. l. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.

szercsak elemi erővel, ahogy Goncsarov írja, szinte „magától” megjelent. Ez a beleélés nem tűri az okoskodást – azaz, a fogalmi gondolkodás beavatkozását –, a kép a saját belső törvényei szerint valósul meg, mint minden vízió. Érdekes megjegyeznünk, hogy a képpé alakuló eszme az orosz kultúrában, az orosz gondolkodásmódban mennyire alapvető jelentőségű: gyökerei a bizánci műveltségben, az ortodox kereszténység hellenisztikus, platonizáló szellemében keresendők. Viktor Bicskov az egyházatyák esztétikai nézeteinek elemzése során kép és szimbólum viszonyáról szinte szó szerint azokat a gondolatokat mondja el, mint amelyeket Goncsarov tanulmányából megismertünk:

„Az irodalmi és festészeti képekben, vagyis a művészi képekben Gergely világosan megkülönböztette a mű külső képét és annak tartalmát, melyet ő »gondolati képnek«, »ideának« (eidosz) nevezett. Így – véleménye szerint – a bibliai szövegek az isteni szépség iránti lángoló szeretetet az érzéki gyönyörök leírásában rejtett »gondolati képek« segítségével adják vissza [...]. A festészetben és az irodalomban a nézőnek vagy az olvasónak nem kell a képet borító színfoltok vagy a szöveg »nyelvi színeinek« szemlélésébe merülniük, hanem arra kell törekedniük, hogy meglássák azt az »eszmét« (eidosz), amelyet a művész ezeknek a színeknek a segítségével adott vissza”.¹³

A „képekben rejtett eszmék” szerepéről vallott goncsarovi szemléletmód szervesen kapcsolódik a Bicskov által elemzett esztétikai felfogáshoz, ám – természetesen – ez az összefüggés nem a felszínen, hanem a mélyebb struktúrákban ragadható meg. Az író a tanulmányában azt is bevallja, hogy a képzeletet nem áldozza fel a realizmus kedvéért, nem híve oly mértékben az érzékszervekkel megfogható valóságnak, hogy ne merne eltávolodni tőle, egy másik, nem fizikai realitás világa felé, melyhez a képzelet segítségével lehet eljutni.¹⁴

Mindhárom regényének fontos szervező eleme a *képzelet*, a *fantázia*, hol ironikus, hol poetikus metszetből szemlélve. Goncsarov a három művet – a *Hétköznapi történetet* (1847), az *Oblomovot* (1859) és a *Szakadékot* (1869) – egy hosszú alkotási folyamat egy-egy állomásának tartja: a fontosabb szereplők a következő regényben újjáélednek, kiteljesenek, s a regények központi témája is összekapcsolódik egy-egy motívum vagy hangulati elem segítségével. Így az *Oblomovot* a szerző az Álom, a *Szakadékot* az Ébredés könyvének nevezi, s ez utóbbi regény főhősét, Rajszkijt mintegy Oblomov „fiának” tekinti, a fölébredt Oblomovnak, akinek alakjában az 1840-es évek Oroszországának szellemi ébredése tükröződik, erényeivel és hibáival együtt. Érdekes, hogy Goncsarov regényei megjelenésük idejéhez képest egy nemzedékkel korábbi állapotokat mutatnak be: ez a tény is igazolja a szerzőt, hogy az ő „realizmusát” nem a szinkron valóság visszatükröződéseként kell látni, értelmezni, s nem a leleplező tendencia a fő értéke ennek az életműnek (a gyarlóságok leplezetlen ábrázolása ellenére), hanem annak a kérdésnek a burkolt jelenléte mindhárom regényében, hogy mi adja a mércét és az értéket az emberi életben, az esztétikum milyen föltételek között válik harmóniateremtő, pozitív erővé, s mikor öncélú, erőtlén ábrándképpé. A *hétköznapi történet* még csak a negatív kép fölmutatásáig jut el: az ifjú Adujev sorsában a túlfűtött romantika banalitásba

¹³ Victor Bicskov: A bizánci esztétika. Bp., 1988. 143. l.

¹⁴ „И не такой поклонник реализма чтобы не допускать отступлений от него” [...] Мария Рев. i. m., 129. l.

torkollik, a Szépség délibábja fantáziátlan, szürke világba csalogatja a regény hőseit. Az *Oblomov* is az eszmény és a valóság kettős síkján mozog, de már jóval bonyolultabb módon, mint az előző regény: a főhős számára már nem azért van az eszmény, hogy azt mindenáron elérje, megvalósítsa, tehát nem cél, hanem a szemlélődés tárgya, lelkiileg táplálkozik belőle, ahogy Innokentyij Annyenszkij (1854-1909), a kiváló műfordító, esszéíró és költő elemzésében is olvashatjuk.¹⁵ Ezzel az észrevétellel kapcsolatban szeretnék visszautalni ismét Bicskov könyvére, a bizánci esztétika sajátosságairól mondottakra: az idea megpillantása, szemlélete fölemeli a lelket a jelenségvilágból a lényeg, a valódi értékek világába, emlékezteti, hogy nem a földi valóság az egyetlen. *Oblomov*-ban természetesen torzan, töredékesen valósul meg az ideák felé törekvés, túlságosan éles a kontraszt az Álom (lásd az *Oblomov álma* c. fejezetet a regényben) és a Valóság között: az álom a mindenkori aranykor-mítoszokhoz, az elveszett paradicsomhoz (gyermekkor!) vezet vissza, a valóság a Föld(anya) vonzásában maradó, a tehetetlenségi erőnek magát megadó embert mutatja (a regényben Psenyicina – 'psenyica=búza' – karjai közt szunnyadó-vegetáló s meghaló Oblomov). Mivel az Oblomovot végképp lehúzó nehézkedési erő egyetemes emberi valóság (s ebben a regényben koncentráltan jelenik meg), ezért téves, illetve kevés a társadalmi kérdésekre korlátozódó, szűk értelmezés: ennek a regényhősnek mélyebb aspektusa is van a „lusta, cselekvésképtelen” orosz nemes sztereotípiájához képest, mely az irodalmi hagyományban meggyökeresedett. Oblomov tragédiája a mindenkori platonisták tragédiájával azonos: a testi és a szellemi világ szétválasztása, éles dualizmusa megakadályozza az igazi harmónia elérésében, a Szépség szemlélete nem vezet el az igazi boldogsághoz, legfőljebb csak a kapujáig, így meddő álmodozás, sőt, Oblomov élete vége felé már csak szunnyadás marad. Érdekes összehasonlítani a goncsarovi álmodozókat (Oblomov, Rajszkij) Dosztojevszkij álmodozóival (pl. a *Fehér éjszakák* hőse, az *Odúlakó*): közös vonásuk, hogy nem jutnak tovább az egymásra torlódó *belső képek* szemléleténél, nem vállalkoznak a cél elérésének, a megvalósításnak a kínjaira, így életük is terméketlenné válik. Dolgozatunk elején már volt róla szó, hogy az ideált mindenáron megvalósítani akaró magatartás, az égít a földre lehúzó, a képet szó szerint értelmező gondolkodásmód sokszor vezet tévútra, doktrinérséghez, de a fordítottja, az ideál meg-nem-valósítása, mint cél s a mindig csak befelé fordulás mint életgyakorlat, szintén romboló hatású. Ezek az alakok a homo aestheticus torzóban maradó lényét példázzák. Goncsarov azonban – Dosztojevszkijjellel ellentétben – nem a tragédia irányába mozdítja el hőseit, hanem epikus tehetségének megfelelően enyhén ironikusan, távolságtartással, de tőlük mégsem elidegenedve szemlélteti, ábrázolja őket. Dosztojevszkij sem a fogalmak szintjén végzi a lélekelemzést, hanem lejátszatja a belső drámát hőseivel, s könyörtelenül elmegy a végső pontig, hogy ott megtalálja a katarzist előidéző „tragikus vétséget”: a jellem és a külső körülmények bonyolult összjátékában elbukó, saját gyaroltságával, téveszméivel, „álmaival” szembekerülő ember hibáit s az ezekből fakadó szenvedést. Goncsarov viszont nem szereti a bánatot és a szenvedést ábrázolni, amint ezt több kritikusa, elemzője észrevette, köztük a már említett Innokentyij Annyenszkij, aki úgy véli, hogy az ú.n.

¹⁵ И. Анненский: Гончаров и его Обломов. В кн.: Избранные произведения. Москва. 1988. 641–667. 1.

rosszat ábrázoló részek nem egészen meggyőzőek műveiben. A szörnyűség és a félelem sem honos Goncsarov világában; az ő igazi lételeme a kiegyensúlyozott, józan élet, ebből alkot művészi erejű képeket, mint például Oblomov „álmának”, „aranykorának” leírása, vagy a *Szakadék* Volga-parti kisvárosának, a nemesi udvarház életének bemutatása. A festői elemek, a konkrétság, a részletek, a vizuális benyomások ebben az életműben jóval erősebbek a zeneiekénél, s ez ismét csak az író nem-tragikus látásmódját, életérzését bizonyítja. Hangsúlyozni szeretném azonban, hogy ez nem jelent kisebb értéket, „felszínességet” a 19-20. század fordulóján igen nagy térhódításnak indult „zenei-tragikus” életérzéshez, filozófiai szemléletmódhoz, általában a modern kultúra domináns elemévé lett beállítottasághoz képest: Dosztojevszkij, Wagner, Nietzsche, Kierkegaard „zenéjében” annak a szenvedésnek a fortissimója hangzik, mely pianóban szól Goncsarov, Tolsztoj és Turgenyev epikájában s lírájában, mert itt még a harmónia lehetősége, a boldogság, az idill fel-felvillan, megvalósíthatóknak mutatja magát, ha kompromisszum árán is (lásd Levin és Kitty sorsát az *Anna Kareninában*, Vera és Tusin egymásratalálásának perspektíváját a *Szakadékban* vagy Turgenyev *Füstjének* happy endjét). Turgenyev talán a két „őserő” (oroszul: sztyihija), a zenei és a festői ábrázolásmód között helyezkedik el, mindegyikből arányosan részesedik, ezért tompítottabb a tragikum megjelenítése; az idillnek, boldognak induló dolgokban pedig ott vibrál a fájdalom, a lemondás, az elvesztés lehetősége – s valósága (pl. *Aszja*, *Faust*, *Nemesi fészek*).

Goncsarov művészi hitvallását végül a következőképpen összegezzük: Szerinte a természet igazságához a művész a fantázia segítségével jut el, mely eszközülni szolgál neki az ideálok megközelítéséhez, a képzelet fénysugaraival világítja meg a természet adottságait. A való igazsága a művész szemléletének tárgya lesz, képzeletében tükrözteti ezt a létező valóságot, s e tükröképéből jön létre a műalkotás. Goncsarov épp ezért szigorúan megkülönbözteti a művészet igazságát és a valóság igazságát, s vitázik a neo-realistákkal, akik a képzeletet a technikával és a pusztá ésszel helyettesítik, miközben az ún. fizikai valóságot egyoldalúan túlértékelik. A l’art pour l’art ellen folytatott szűklátókörű hadakozást is ennek az egyoldalú esztétikának a számlájára írja: szerinte ugyanis az a „vétek”, amit a l’art pour l’art kifejezéssel jelölnek, valójában nem létezik, mert a művészetben minden a tehetségen múlik. Ha nincs tehetség, akkor nincs művészet sem, ha pedig van, akkor az feltétlenül képes valamiféle lényegre is felmutatni, megragadni, nem merül ki ereje a „remek technikában”, a „formaművészetben”. (Érdemes megemlíteni, bár túlmutat e tanulmány keretein, hogy Lev Tolsztoj az 1880-as évektől kezdve szintén élesen támadta az ún. l’art pour l’art esztétikát: filozófiai, vallási, művészi útkeresései fokozatosan az irányzatos, küldetéses művészet felé vezették olyan következetességgel, hogy a *Háború és békét* s az *Anna Kareninát* alkotó művész-Tolsztojt is kész volt önmagában megtagadni a kibontakozó új eszme nevében. Szerencsére tehetsége még ezt is elbírt, s kései novellái, kisregényei s a *Feltámadás* a szerző szándékától függetlenül művészi erejével – a képekben rejtett s nem a programszerűen hirdetett eszmékkel hatnak.)

Költészet és valóság kapcsolatának sajátos s eredeti megnyilvánulását tapasztalhatjuk Goncsarov Belinszkijről írott visszaemlékezéseiben is: esztétikai elveinek megfelelően a „nyers”, „történeti” igazság költőivé lényegül át, anélkül, hogy meghamisítaná

Belinszkij valóságos alakját. Miközben felidézi a kritikus egyéniségét, véleményt mond róla, elemzi, keze alatt portrévá alakulnak az emlék-mozaikok, a képzelet segítségével a dokumentumokból és személyes benyomásokból szinte regényalakot formál.

Belinszkij személyisége Goncsarov tudatában Don Quijote és Don Juan alakjával kapcsolódik össze, s bár az első pillantásra meglepőnek mutatkozhat, de ezek az archetípusokkal a kritikus legfontosabb tulajdonságaira mutat rá, egyéniségének problematikus jegyeit is érzékelteti úgy, hogy egyszerre tud igazságos és tapintatos lenni. A visszaemlékezések megírására A. Pypin irodalomtörténész kérte Goncsarovot 1874-ben, amikor a kritikus életrajzának és levelezésének kiadásához anyagot gyűjtött. Hat évvel később Goncsarov *Feljegyzések Belinszkij személyiségéről* (*Zametki o licsnosztyi Belinszkovo*) címmel megjelentette ezt az írást, de egyéb cikkeiben, tanulmányaiban (*Lucsse pozdno csem nyikogda, Miljon tyerzanyij*) s a *Szakadék* előszavában is sokat emlegeti Belinszkijt. E reflexiók, emlékezések, följegyzések együttesen sajátos képet adnak a kritikusról: mintha egy nemeslelkű Don Juan s egy elszánt Don Quijote pszichéje keveredett volna össze benne. (Meg kell jegyeznünk közbevetőleg, hogy mind Goncsarov, mind pedig az egész 19. századi orosz irodalom számára e két irodalmi típus rendkívül sokat jelentett, különösen Puskin és Dosztojevszkij életművében hordoznak izgalmas jelentéseket.)

Goncsarov Belinszkij eszmék iránti szenvedélyes, már-már bálványimádó vonzalmát állította párhuzamba Don Juan kalandjaival. A következőket írja: „Nem tévedésből hasonlítottam Belinszkij vonzalmait Don Juan nők iránti szenvedélyéhez: mind Belinszkij, mind a női szépség imádói számára a korábbi ideálok hamar elhalványodtak a legújabb fényében, holott ez néha jelentéktelenebb volt amazoknál, de az újdonság erejével hatott. [...] Úgy viszonyult bálványaihoz, mint Don Juan a szép hölgyekhez: előbb behódolt, majd elhidegedett, aztán sokat szégyellt is közülük, mintha a korábbi elragadtatását bosszulta volna meg.”¹⁶

Érdemes összehasonlítani ezeket a sorokat a *Szakadék* főhőseinek, Rajszkijnek a szavaival, aki a homo aestheticus szemével nézi az örök Don Juant s az emberi természet egyik lehetséges aspektusát ismeri föl benne. A Szépség élvezetének, a gyönyörködésnek a jogosságát jelenti számára Don Juan, ahogy Don Quijote a lovagiasság, a „szép és fenséges” iránti elkötelezettség tragikomikus szimbólumát. Rajszkij szerint a szerelem és a szépség nem szükségszerűen a házasság kedvéért van, hanem önmagáért; egy „megszelídített” Don Juan életformája lebeg a szeme előtt, amikor a Szépség mindig újabb és újabb „tárgyait”, megnyilvánulási formáit kergeti, mint valami délibábot. Goncsarov természetesen nem azonosul hősével, gyakran távolságtartással, ironiával kezel, de a közvetlen ítélkezés is távol áll tőle. Eredetiségét bizonyítja ez a sajátos Don Juan-felfogás: nem a démoni oldala érdekli, mint Puskin (*A kövendég*) vagy Dosztojevszkijt (Sztavrogin alakja az *Ördögökben*), hanem az esztétikai szférában megragadó ember belső világa, jó és rossz alkotórészeivel együtt. Ebben a vonatkozásban Kierkegaard Don Juan-értelmezésével rokonítható bizonyos mértékig Goncsarov nézőpontja. Mindketten az emberi lélek és tudat egy bizonyos stádiumát, állapotát ismerik föl a

¹⁶ Гончаров: Заметки о личности Белинского. В кн.: Собрание сочинений. Москва. 1952. т. 8. 87–89. l. (Az idézeteket a szerző fordította: D. Á.)

Don Juan-féle életprogramban, melyben végő soron valóban a bálványimádás lelki struktúrája lepleződik le: a Szépség *tárgyként* való fölfogása, a neki hódolás, majd „elfogyasztása” egy véget nem érő fogyasztás-sorozattá válik, csak a folytonos ismétlődésben realizálódik az élvezet, mert az eltárgyasodás következtében nem tud bensővé válni, átszellemülni, az anyagból kilépni és nemesebb erővé átalakulni.

Az analógia Belinszkij és az eszmék, valamint Don Juan és a szép nők között azért érdekes, mert Goncsarov olyan korban írta le, amikor a kritikust az ún. forradalmi demokraták már elődjüknek deklarálták, egyéniségéből az irodalmi közvélemény is kezdte kihullajtani az ellentmondásokat, s maradt csak a „tanftó”, a „pozitív” alak. Pedig Belinszkij idealizmusa, az eszmék iránti esztétikai gyökerű vonzalma sokkal izgalmasabb mélységeket rejt, mint első pillantásra vélnénk: végső soron a don-juani attitűd mögött a kontempláció, a látható szépségtől a láthatatlan eszményi szépség felé törekvő lélek szomjúsága érődik (ami magára Goncsarovra is jellemző). Ezért minden eszme először ennek a magasabb Eszménynek az ikonjaként tűnt föl Belinszkij előtt, az ő hódolatában nem annyira a profán elem dominált, ahogy Goncsarov analógiájából következik, hanem a vallásos mozzanat, de mégsem tévedés idekapcsolni Don Juant, mint magyarázó elvet: a szent és a profán mozzanatok folyton összekeveredtek Belinszkijben (s általában összekeverednek az emberi életben), az ideál éppen soron következő ikonja ugyanolyan érzelmeket váltott ki belőle, mint a mindenkori Don Juanokból a szépség egy töredékének élvezése az éppen adott nőben. Belinszkij levelezése filológiailag is hitelesíti a személyes emlékekből és a goncsarovi művészetszemléletből létrejött portrét: a különféle eszmék iránti rajongás (Schelling, Hegel filozófiája, a német romantika, majd utána a francia utópista szocialisták), a kiábrándulás, a szellemi jelenségek érzelmi síkra transzponálása jól nyomon követhető a kritikus leveleiben. Sőt, arra is találunk példát, amikor a don-juani attitűd hirtelen átvált donquijotizmusba: amennyire könyörtelenül elhajította a csalódást okozó, megúnt, bár azért alaposan „kiélvezett” eszmét (ld. korai hegelianizmusa az 1830-40-es évek fordulóján írott cikkeiben), az új iránti vonzalmát viszont nem a csábító s csábulni kívánó Don Juan-párhuzam, hanem Don Quijote feltétlen bizalma és hite jellemzi. Ahogy a búsképű lovag minden vereség után képes volt új és új bizalmat – ráadásul abszolút bizalmat – előlegezni, a jót belezárni a dolgokba, így Belinszkijben is megvolt ez a képesség, amiért józanabb időszakában kárhoztatta saját magát. Goncsarov jól ismerte ezt az oldalát, s együttérzéssel írja róla: „A folyton lelkesedni kész hajlamáról mondottakhoz hozzáfűzöm, hogy a fantáziának ugyanaz az ereje, mely segítette Belinszkijt a jelenségek valódi lényegéhez eljutni, gyakran keserves tévedésekhez vezette, s a kijózanodás igen sokba került neki, az egészsége rovására ment.”¹⁷ Egyik 1841-es levelében Belinszkij megvallja Mihail Bakunyinnak, hogy még Don Quijoténál is nevetségesebbnek tartja saját magát, mert bár megszerezte a kijózanodás, a dolgok helyes szemléletének képességét, mégis minduntalan visszaesik a Don Quijoteségbe: „Nem hiszek a meggyőződéseimben és nem vagyok képes hátat fordítani nekik: nevetségesebb vagyok, mint Don Quijote: az legalább lelke mélyéből hitte, hogy lovag, hogy óriásokkal harcol, és nem szélmalomokkal, és hogy randa, kövér Dulcineája – világszépe; én *tudom*, hogy nem vagyok lovag, hanem őrült, s mégis lovagot

¹⁷ Гончаров: Собрание сочинений в 8-и томах, т. 8. Москва, 1952. 83. l.

játszom; hogy szélmalmokkal harcolok, s mégis harcolok; hogy Dulcineám (az élet) csúnya és undok, s mégis szeretem őt, csak azért is, a józan ész ellenére.”¹⁸ (Kiemelés tőlem: D. Á.)

Goncsarov tehát három olyan mozzanatra mutatott rá Belinszkij szellemi arculatában, melyet előtte és utána sem nagyon méltatott az irodalomtudomány.

1. A Művész – a szó tágabb értelmében: Belinszkij a szó és a képzelet erejével *teremtette* az eszméket, nem egyszerűen csak követte őket; saját lelkéből kölcsönzött nekik elevenítő erőt.

2. Don Quijote vagy a délibábok kergetője: ahogy levelei is tanúsítják, az eszmék csillogó felszíne gyakran megtévesztette, olyankor is egészen önmagát adta, amikor észrevehette volna, hogy szélmalmokkal küzd. Bár ez a „Don Quijote” már sokkal tudatosabb, reflektáló alak, az önirónia felnőttebbé teszi az eredeti, cervantesi archetípushoz képest.

3. Don Juan: az elcsábulás, a mindig újabb eszmények „imádása”, a régi elhajítása az új kedvéért valóban hasonló struktúrát mutat az irodalmi típus és a valóságos ember akaratában.

Természetesen ez a három viszonyítási pont, hasonlat nem meríti ki Belinszkij személyiségét, Goncsarov sem azonosította teljes mértékben egyikkel sem, hanem csak rámutatott bizonyos analógiákra, s magyarázó elvként alkalmazta őket. S miközben a kritikusról művészi portrét rajzolt a való élet igazságtöredékeit fölhasználva, újra elmondta saját credóját költészet és valóság viszonyáról.

¹⁸ В. Г. Белинский: Полное собрание сочинений в 13-и томах. т. 12. Москва, 1956–59, 76. л.

Hang, hangjegy, hangkép

A nyelvi jel hangi és képi áttételei a futurizmus költői gyakorlatában

SZKÁROSI ENDRE

A zenei hangok és hangfolyamok szemantikai értelmezése valószínűleg a legabszurdabb célkitűzések közé tartozna (hacsak nem egy zenedarab kifejezetten hangutánzó-hangfestő, tehát illusztratív elemeiről van szó. A zeneművek megörökítése, a megfelelő instrukciók egyezményes rögzítése mégis történetileg szükségszerűvé tette a zenei hangok és hangfolyamatok lejegyzését: erre szolgált a Guido d'Arezzo kidolgozta hangjegyírás, a pentagram, vagyis az ötvonalas kotta. A zene fejlődése a pentagram konvencióit természetesen fokról fokra meghaladta, és a modern zene gyakorlata új, egyre jobban individualizált kottaférfást fejlesztett ki, amelyben szuggesztív grafikai és vizuális jelek közvetítik a dinamikára, a hangszínre, a belső hangösszefüggésekre vonatkozó szerzői instrukciókat. Egy-egy ilyen kotta sok esetben már képzőművészeti alkotásként is értelmezhető.

Az emberek orális kommunikációjának, vagyis a nyelvnek is megvan a maga kottaférfása, s ez az ábécé. Annál is igazabb ez, mert a nem ideografikus írások elemei, a betűk nem a jelentettre, hanem a jelentett jelére, a hangra utalnak. A betűk tehát, mint a kottafejek, hangot, beszédhangot, fonémát jelölnek. Az emberi kommunikáció jelentős része – az ún. metakommunikációs formákon túl – a nyelvi rendszeren keresztül valósul meg, közvetlenül az ember beszédtevékenységében. E tevékenység lejegyzése, megörökítése és sokszorosítása válik lehetővé az írás, illetve annak technikai sokszorosítása, a tipográfia és a nyomtatás révén. A tipográfia is alkalmas a beszédet, tágabb értelemben a nyelvi kommunikációt illető instrukciók rögzítésére: a hangdinamika, a kiemelés, a hanglejtés érzékeltetésére.

A modern költészet kialakulása, illetve a költészet modernizációja elválaszthatatlan a költészetnek a nyelv kommunikációs kötöttségei ellenében folytatott szabadságharcától. Az e kötöttségek alóli felszabadulás persze lépésről lépésre, nagy küzdelmek árán megy végbe. Az első ilyen jelentékeny lépést a költészetet szinte minden tekintetben forradalmasító szimbolizmus, elsősorban Baudelaire, majd Rimbaud teszi meg azzal, hogy a képi sűrítéssel, az egyidejűség és az együtt-érzékelés (szinesztézia) poétikájával, a komplex költői kép kidolgozásával, illetve utóbbi részéről a hagyományosan kialakult érzékelésmódok tudatos konfúziójával, azaz vegyítésével egyben szemantikai sűrítést visz végbe. A logikus nyelvi kommunikációhoz viszonyított jelentésbeli nyitottság a szemantikai polifónia létrejöttét teszi lehetővé, s tulajdonképpen ez a szimbolizmus lényege. Ezzel együtt jár a nyelv érzéki aspektusainak (hangszimbolika, szinesztézia stb.) fölerősödése.

A 20. század közepén jelentkező konkrét költészet egyik jelentős képviselője, Paul De Vree is felhívja rá a figyelmet, hogy a vizuális költészet kialakulása első fokon az „elátkozott költő” alakjának 19. századi megszületéséhez kötődik.¹ Vagyis ahhoz a

¹ Logomotives 1963–1983, „capolavori della Poesia Visiva”. Ed. Factotum art, Illasi (VR), 1983. 56. l. Lásd még Eugenio Gianni: Poesis. Ricerca poetica in Italia. Arezzo, 1986. 66–67. l.

mozzanathoz, amelyben a művészi non-konformizmus individuális szerepből általános értékű modellé válik. Ahogyan a költő tartósan és szükségszerűen kívül kerül a társadalom szokásos, praktikus értékrendjén, úgy a költészet maga is kiszabadul az adott társadalomra jellemző kommunikációs normák rendszeréből. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a költő és a költészet a kifejező és kommunikációs eszközök, vagyis a nyelv teljes kimerülését, elhasználódását is érzékeli, ez teszi alkotói imperatívusszá számára a költői gondolkodás és közlés radikális modernizációjának folytonosságát, a szimbolizmustól a történeti avantgarde-on át az experimentalizmusig.

Így a költészet modernizációjának protoavantgarde mozzanatai is a szimbolista költészet vonzáskörében vagy annak nyomán mennek végbe: a tipográfiai tér felfedezése Mallarménál, a szemantikai dekomponálás Rimbaud-nál, majd a barokk emblematikus költészethez visszanyúló vizualizálás Apollinaire Kaligramjaiban.

Az első radikális lépést a költői közlésnek a nyelvi kötöttségekből való kiszabadításában az olasz futurizmus teszi meg, természetesen nem előzmények nélkül. A 19. század második felének olasz irodalmában a tematikus, illetve a tartalmi megújulásra való – különböző színvonalú – törekvések után a szabad vers megjelenése Enrico Thoveznél, de még autentikusabb módon Gian Pietro Lucininál (aki arról tanulmányt is írt) a költészetet kiszabadítja a külső forma kötöttségeiből. Ezzel sikerül az olasz irodalomnak is felzárkóznia az európai irodalom általános tendenciájához, amelyben a költői kifejezés saját anyagának, a nyelvnek és a nyelv hordozóinak (írás, könyvlap, hang stb.) mind erősebb autonomizálására törekszik. A költészet anyagának ilyen autonomizálására az első karakteres példa Marinetti „parole in libertà”, „paroles en liberté” programja, amelyet legtisztábban a „manifesto tecnico della letteratura futuristá”-ban, vagyis a futurista irodalom technikai kiáltványában fejt ki.² Ennek lényege a szavak kiszabadítása a szintaxis kötelékeiből. Nem véletlenül nevezi ezt a folyamatot Marinetti a szintaxis lerombolásának (*distruzione della sintassi*), amin belül, sok egyéb mellett a főnevek szerepének szinte kizárólagos kiemelésére, az igék főnévi igenévi formában való használatára, a mellénevek és a határozószók kiiktatására, a központozás teljes elhagyására, a grafikai és matematikai jelek széleskörű alkalmazására, általánosságban tehát a szavakat összefűző, e tekintetben értelmező és így megkötő szintaktikai kapcsolatok felszámolására buzdít, a költői kifejezés intenzitásának és újszerűségének növelése érdekében.³ E folyamatnak képezik fontos paramétereit az ún. másodlagos analógiák, s az azokra támaszkodó „fonalak nélküli képzelet” (*immaginazione senza fili*, *imafination sans fils*). Ugyancsak a futurista irodalom technikai kiáltványában helyez nagy súlyt Marinetti a hangutánzó szavak szerepére, amelyek mintegy közvetlenül kapcsolják össze a kifejezés eszköztét (a hangot) a kifejezendő dologgal.⁴

Ezzel máris a költői nyelv hangjait átéléhez jutottunk, ugyanis a futuristák legalább ilyen fontosnak tartották a költői mű teljes hangzását, sőt előadásmódját, amelyet a *Declamazione dinamica e sinottica* (Dinamikus és szinoptikus deklamáció) című kiált-

² Luciano Caruso: *Manifesti e documenti teorici del futurismo*. Firenze, 1980.

³ *Distruzione della sintassi* *Immaginazione senza fili* *parole in libertà*. – In: L. Caruso: i. m.

⁴ Laura Marcheschi: *La lettera come simbolo, suono e immagine e il superamento del linguaggio*. – In: Caruso–Chopin–Marcheschi–Martini: *Il colpo di glottide. la poesia come fisicità e materia*. Firenze, 1980. 21–29. l.

ványukban részletesen kifejtettek.⁵ Marinetti maga kitűnő előadó volt, s elsősorban az ő révén, illetve a sokszor botrányba fulladó futurista esteken lépett a költészet a színpadi látványosság terébe. Annál is inkább, mivel a költészet kifejező- és kommunikációs készségének kimerülése, s ennek nyomán a költői kommunikáció megújítása szükség-szerűvé tette, hogy a költészet kilépjen a hagyományos hordozók, így elsősorban a nyomtatott lap síkjából. A szó anyagszerűségének visszahódítása a hang, illetve a látvány terében történik. Nyelvi értelemben pedig a szintaxis felszámolásával a költői műveletek a nyelvi összefüggések felől – a fonémáknak és a betűknek a szintaktikai, majd egyre inkább a szemantikai gyökerektől való elszakadásával – a szón belülré irányulnak, intra-verbálisak lesznek. (A szintaxis kiiktatásával járó motivikus interorizációra elemi erejű zenei példa Satie híres *Vexations*-ja.)

A költészetnek a nyelvi határokon való túllépése, illetve a beszéd természetes dallamát újraképező deklamáció a hangköltészet megszületéséhez vezet, amelyben az írott szöveg „optofonikus partitúráként”⁶ működik, s amelybe az emberi beszédhangokon, illetve az ember által képezhető hangokon túl az emberi élet természetes zajkörnyezete, a zörejek is belépnek. Így születik meg a Russolo, Balla, Marinetti és Depero által képviselt *rumorismo*, amely olyan költőkre is jelentékeny hatással lesz, mint a futurizmussal csak átmenetileg kollaboráló Aldo Palazzeschi (ld. A beteg szökőkút című ismert versét).

A hang és az írás, a vizuális és a hangköltészet sajátos áttételei között működik Francesco Cangiullo egyik találmánya, a „poesia pentagrammata”, vagyis a kottázott költészet,⁷ amely abból a felismerésből jön létre, hogy a hangokat, illetve főleg a költői hangkompozíció egészét le is kell jegyezni valahogy, avagy – s ez a dolog másik oldala – az előadót megfelelően értelmezhető instrukciókkal kell ellátni. Ugyanakkor a költészet univerzális jellegének felismerése felé haladva Cangiullo kifejti, hogy a kottát a világon nagyobb számú ember ismeri, mint ahányan egy adott nemzeti nyelvet beszélnek, így a hangzásának meghatározásával együtt közölt költemény a világ bármely táján appercipálható, legalábbis részlegesen.

A kétdimenziós, írásos vetületéből a hangzás és a látványosság terébe elszabadított költészet a lejegyzés, a lektórázás problémáján keresztül visszatér a síkba, ahol is a vizuális referenciák sokasodnak meg. Cangiullo számos újítása között egy másik a „piedigrotta”, amely eredetileg az analógiák láncolatából összeálló és így deklamált „szabadszó-vers” vizuális rekonstrukciója a síklap „terében”, amelyet „tavole parolibere”⁸, vagyis „szabadszavas tábláknak, táblaképeknek” hívnak. A szavak vizuális komponálását „szóépítésznek” (architettura di parole) tekintik, az eljárást találóan „verbotetturának” nevezik.

A betűknek és a síklap költői terének egy másik újszerű találkozási pontja Cangiullónál a „café-concerto”. Itt a betűk grafikai, illetve tipográfiai karaktere van kiaknázva: a versbéli esemény nincs leírva, hanem azt a betűk és grafikai jelek képszerű találkozásai és ütközései rajzolják ki, egy „alfabetikus mimika”⁸ keretében, egyfajta tipográfiai látványossággént. Cangiullo sajátos, egyedi, szkripto-karikaturikus stílust fejlesztett ki ebből.

⁵ L. Caruso: I. m.

⁶ Arrigo Lora-Totino: Futura. Cramps Records, Milano, 1978.

⁷ L. Caruso: I. m.

⁸ A. Lora-Totino: I. m.

A betűk, a számok, a mindennapi életben használatos jelek és szimbólumok festői karaktere nemcsak a költőket foglalkoztatta, hanem a módszeresen dolgozó festőt, Giacomo Ballát is. A futurizmus legfáradhatatlanabb (és legidősebb) kísérletező mestere a jeleket, illetve találkozásait sajátos térbeli értelmezéssel számos változatban komponálta festménnyé, továbbá szívesen értelmezte őket iparművészeti munkáiban (bútorokban, használati tárgyaiban stb.) is.

Mindezek alapján látható, hogy a lingvisztikai összefüggéseikből kiszabadított nyelvi jelek térszerű, vizuális és hangí értelmezésével a futuristák egy univerzális költői kommunikáció megteremtését tűzték ki célul. A részleteikben is rendkívül kimunkált intenciók a művészi gyakorlat egészében világos koncepciót rajzolnak ki, s a számos futurista kiáltványban világos programként is megfogalmazódnak. Ezek egyike a Fortunato Depero által „onomalinguá”-nak keresztelt univerzális nyelv, amely a hangutánzásból, a zörejekből, a „szabad szavakból” ered, s a természeti és az ipari környezet hangjaival egészül ki. Hogy a rendkívül invenciózus művésznél ez a tájékozódás és módszeres gyakorlat a filozófiai érdeklődés háttérével is rendelkezett, azt mi sem bizonyítja jobban, mint – Ballával együtt jegyzett – grandiózus programja a huszas évekből, amelynek a „ricostruzione futurista dell’universo”, vagyis „a mindenség futurista újratemtése” címet adta. A költői közlés modernizálása, amelyet a költészet megismerő funkciójának előtérbe állításával és a költészet bizonyos érzéki aspektusainak kiemelésével a szimbolizmus indított meg, a futurizmus megjelenésével a nyelvet és az írást mint teret és anyagot visszavonhatatlanul az esztétikai invenció körébe vonta. A fónikus és vizuális térbe vont költői közlés szükségszerűvé tette a mozdulat, a gesztus, a cselekvés, ezzel együtt a teljes színpadi látványosság bekerülését is az univerzális költői nyelvbe. Így lehetett a maga invenciózus gyakorlatával a futurizmus a modern experimentalizmus legszilárdabb kapcsolódási pontja: mind a vizuális típusú (konkrét, vizuális, tárgyköltészet stb.), mind a fónikus típusú (fonetikus, zajköltészet, hangköltészet stb.), mind pedig az akció típusú (testköltészet, gesztusköltészet stb.) poézis megtalálja a maga konkrét hivatkozását a futurista invenció körében.

Az elmúlt évtizedek totális költészetének persze már nemcsak ez, hanem a tárgyunkhoz most nem tartozó dadaizmus is kommunikációs előképe és mintaadója volt. A költői közlés nyelvi redukciója itt érte el abszolút csúcspontját. A szimbolizmus által polifónná tett jelentés, a futuristák által szintaktikailag destrukturált nyelvi anyag nyomán itt ért meg a helyzet a költői közlés és a nyelvi jelentés teljes elkülönítésére: a nyelvi jel a szintaktikai után a szemantikai kötöttségeitől is megszabadult.

Norman Mailer műveinek hazai fogadtatása

DEÁK ANDRÁS MIKLÓS

I.

Norman Mailer, aki hazájában regényíróként kezdte pályafutását, és azt regényekkel is folytatta, idehaza nem regénnyel, hanem híres esszéjével. *A fehér négerrel* (*The White Negro*) mutatkozott be 1966-ban. Az Európa Könyvkiadó *Üvöltés. Vallomások a beat nemzedékről* címmel megjelentetett kötetében¹ Mailert Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, William Burroughs társaságában lépteti fel, mégpedig a beat nemzedék ideológusaként. Korábban Varannai Aurél fordítása adott ízelítőt Mailernek *A fehér négerhez* íródott *Hipster és Beatnik* c. jegyzetéből.² Mailer mindkét írását nyilvánvalóan azért választja a hatvanas évek közepére konszolidálódó Kádár-rendszer kultúráirányítása, mert azokban érzése szerint felmutathatja a nyugati fiatalok értékválságát. Mailer hazai fogadtatásának indulásakor tehát politikai megfontolások játszanak fontos szerepet, bár azok semmiképpen sem nevezhetők olyan hangsúlyosnak, mint például Nabokov esetében, amikor is politikai érdekek magát a befogadást tették lehetetlenné.

Norman Mailer, aki 1948-ban sikeres háborús regény írójaként robbant be az amerikai köztudatba, csak egy híján húsz évvel később mutatkozhat be ebben a minőségben Magyarországon. Ekkor közöl részleteket a *Nagyvilág a Meztelenek és holtakból* (*The Naked and the Dead*).³ Ugyanebben az évben a Magvető Könyvkiadó megjelenteti a teljes regényt is Szíjgyártó László fordításában, aki több mint tíz évvel később *A hóhér dalát* is átülteti magyarra. Ezt megelőzőleg a magyar olvasóközönség csak Örkény István egy évtizeddel korábban keletkezett írásából szerezhetett tudomást a regény létezéséről.⁴ Örkény, aki még Meztelenek és holtaknak fordítja a regény címét, a mű alapképleteként a *fegyelem* vagy *szabadság* vitáját határozza meg, majd merészen ekképpen folytatja: „Olyan kérdés ez, amely a világnak nemcsak a nyugati

¹ A fehér néger – In: Sükösd M. (szerk.) *Üvöltés, Vallomások a beat nemzedékről*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1966. 19–44. I. Ford. Sz. Kiss Csaba. A kötet második és harmadik kiadása 1967-ben és 1982-ben jelent meg. A kötetben az *Advertisements for Myself* alapján megtalálható Jean Malaquais és Ned Polsky reagálása, de az már nem, hogyan válaszolt Mailer a kritikára.

² Norman Mailer: *Hipster és Beatnik*. – In: *Helikon* 1963/3, 291–292. I. Ford. Varannai Aurél. A *Helikon* ugyanebben a számban megjelent tanulmányában Varannai Aurél a beat nemzedék – vagy ahogy ő nevezi – a „letört nemzedék” tagjaként kezeli Mailert. Lásd Varannai Aurél: *A letört nemzedék*. – In: *Helikon* 1963/3, 242–248. I.

³ Norman Mailer: *Meztelenek és holtak* (részletek a regényből). – In: *Nagyvilág* 1967/2, 224–243. I. Ford. Szíjgyártó László. A folyóirat a regény II. részének 6. és 7. fejezetét adja közre.

⁴ Örkény István: *Három amerikai regény a második világháborúról*. – In: *Nagyvilág* 1957/2, 288–296. I. A folyóirat második évfolyamának 1957. májusi számában megjelent írásában Örkény Mailer regényét James Jones *Most és mindörökké* (*From Here to Eternity*) és Herman Wouk *Zendülés a Caine hadihajón* (*The Caine Mutiny*) c. regényeinek társaságában mutatja be.

féltekén foglalkoztatja az elméket.”⁵ A *Meztelenek és holtak* végülis nem 1957-ben, hanem 1967-ben, vagyis tizenkilenc évvel az eredeti után jelenik meg magyarul. Norman Mailer első regényének és későbbi műveinek a fogadtatása megkésettnek mondható. Ezt a megkésettiséget Ungvári Tamás⁶ részben azzal magyarázza, hogy Mailer botrányhősként vált ismertté, részben pedig azzal, hogy a regényben trágár nyelvezetet használ. Még ennél is érdekesebb Ungvári azon megjegyzése, hogy „[...] Mailer könyve [...] az egyik legaktuálisabb és legjobb amerikai regény [...]”⁷, ez ugyanis megvilágítja azt a tényt, hogy a regény megkésett megjelentetése mögött politikai szándék húzódott. 1967-ben, abban az évben, amikor Capote vagy Saul Bellow példás gyorsasággal lefordított könyvei (a *Hidegvérrel*, illetve a *Herzog*) is napvilágot látnak magyarul, a vietnami háború teszi politikailag hirtelen ’aktuálissá’ Mailer első regényét, és halványítja el azt a két kizáró okot, amelyekről Ungvári a *Magyar Nemzet* Vasárnapi könyvespolcában szól. Szándékosan félreértelmezve az eredeti maileri szándékot, a korabeli magyar könyvkiadás azt sugallja, hogy az igazságtalan vietnami háborút folytató amerikai társadalom berendezkedése is igazságtalan, és azzal szemben a szocialistának nevezett társadalmi berendezkedés fölényben van. A vietnami háborúval kapcsolatos tényleges maileri állásfoglalás. Az *éjszaka hadai* (*The Armies of the Night*) ugyancsak politikai okok miatt szintén húszéves megkésettiséggel jut el a magyar olvasókhoz. Így leszögezhetjük, hogy a hatvanas évek végén a hazai kultúráirányítás politikai megfontolások alapján Mailer második világháborús regényét Vietnam-ellenes regényként igyekszik feltüntetni és kihasználni.

1967 óta a *Meztelenek és holtak* hat kiadásban került a hazai könyvesboltokba.⁸ Az a tény, hogy az első négy kiadás 1967 és 1973 közé esik, majd azt hosszabb szünet követi, ugyancsak megerősíti következtetésünket, hogy a regény fogadtatásának időzítése összefüggésben lehetett a vietnami háborúval. 1993-ig, a *Tough Guys Don’t Dance* magyar fordításának megjelenéséig, a *Meztelenek és holtak* egyébként Mailer nyolc regénye közül az egyedüli, amely magyar nyelven is napvilágot látott.

Meglepőnek éppen nem nevezhető, mindenesetre tény, hogy Mailer nem szerepel a hatvanas évek elején megjelent *Az amerikai irodalom a XX. században* c. tanulmánykötetben,⁹ hiszen ez a két kötet a huszadik század amerikai óriásait tárgyalja, azokat, akik már a második világháború előtt jelentős alkotásokkal hívták fel magukra a figyelmet. Az sem meglehetősen, hogy Országh László sem szentel túlzott figyelmet

⁵ Uo. 293. l.

⁶ Ungvári Tamás: *Meztelenek és holtak*. Norman Mailer regénye. – In: *Magyar Nemzet*, 1968. április 7. 13. l.

⁷ Uo. 13. l.

⁸ A *Meztelenek és holtak* mind a hat kiadása Szíjgyártó László fordításában jelent meg, aki a *The Naked and the Dead* 1958-as Signet kiadását vette alapul. Az első kiadás a Magvető Könyvkiadó gondozásában, Elbert János előszavával, 24 500 példányban került a könyvesboltokba. A további kiadások: 2. kiadás – Európa Könyvkiadó, 1969. (39 500 példány), 3. kiadás – Európa, 1971., 4. kiadás – Európa, 1973., 5. kiadás – Árkádia, Bp. 1985. (2 kötetben), 6. kiadás – Európa, 1993.

⁹ Kardos L.–Sükösd M. (szerk.): *Az amerikai irodalom a XX. században*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1962. A két kötetben Mailerre egyetlen egy utalás történik. A 37. oldalon (a könyvhöz írt előszavában) Országh László hivatkozik rá.

Mailernek *Az amerikai irodalom történetében*.¹⁰ Viszont szembeszökő, hogy bár sorra jelennek meg a kortárs amerikai elbeszélések gyűjteményei (*Mai amerikai elbeszélők*. Európa Könyvkiadó, 1965: *A varázshordó*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966: *Autóbusz és iguána*. Mai amerikai elbeszélők, Európa Könyvkiadó, 1968), Irwin Shaw és Salinger, Capote és Updike, Malamud és Barthelme neve mellett nem tűnik fel Norman Maileré. 1969-ig, addig, amíg Mailer esetében nem következik be a nagy „áttörés”, kísprózája ugyanúgy nem nyer bebocsáttatást, mint regényei.

1969-re, amikor egyszerre több Mailer-mű is megjelenik magyarul, Mailer már öt regényt publikált. Pulitzer-díjat kapott *Az éjszaka hadaiért*, és éppen elkezd a holdraszállásról írandó riportkönyvén dolgozni. Ekkor jelenik meg hazánkban az *Aki jogát tanulmányozott*, amelyben, a fülszöveg tanúsága szerint, „Norman Mailer tragikomikus helyzetképét az amerikai értelmiség csalódásba, tehetetlenségbe dermedt világáról kritikus indulat, metsző gúny járja át.”¹¹ A *Meztelenek és holtak* második kiadásán kívül ugyanebben az évben a *Nagyvilág* júliusi száma részletet közöl az *Egy amerikai álomból* (*An American Dream*),¹² a decemberi szám pedig egy rövid Mailer-elbeszélést tartalmaz.¹³ A következő évben egy háborús elbeszéléseket csokorba gyűjtő kötetben megjelenik a *Mennyei matézis*, Mailer azon kisregénye, amelyet még harvardi egyetemistaként írt, és amely számos elemében már megelőlegezi a nagy háborús regényt.¹⁴ Ugyancsak 1970-ben közli a *Nagyvilág* Mailer egyik publicisztikai írását.¹⁵ Nyilvánvaló a szándék, hogy miután Mailer nevét a *Meztelenek és holtak*nak köszönhetően százezrek ismerték meg, a méltán népszerű regény szerzőjét rövidebb írásaival is bemutatassák a hazai olvasóközönségnek. E bemutatás azonban nem Mailer éppen frissiben keletkezett írásai felé vezet, hanem jóval korábbi műveihez.

Azt követően, hogy 1971-ben és 1973-ban megjelenik a *Meztelenek és holtak* harmadik és negyedik kiadása, a kiadók nem Mailer más regényei, hanem riportkönyvei, *nonfiction* írásai felé fordulnak. Ebben a sorozatban az első lépést az jelenti, hogy Mailer Marilyn Monroe-ról írt életrajzából jelennek meg részletek két hazai folyóiratban, a *Nagyvilágban* és a *Rakétában*.¹⁶ Ez az első példa arra, hogy Mailer valamely új kötete

¹⁰ Ország L.: *Az amerikai irodalom története*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1967. A szerző két bekezdést szentel Mailer tárgyalásának. Tizenkét sort a 386. és hét sort a 392. oldalon.

¹¹ Norman Mailer: *Aki jogát tanulmányozott*. – In: Osztovits L. (szerk.): *Csalhatatlan vér, Amerikai kisregények*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969. 275–315. I. Ford. Sz. Kiss Csaba. A kötet, amely nyolc sorban Mailer életét és műveit is ismerteti, Mailer írását Katherine Anne Porter Bor, délben, vagy Truman Capote Fűhárfa c. kisregényei között helyezi el.

¹² Norman Mailer: *A hold kikötői* (részlet az *Egy amerikai álomból*). – In: *Nagyvilág* 1969/7, 963–980. I. Ford. Nemes László. A folyóirat a regény első fejezetét választja, vélhetőleg visszariadva a heteroszexuális analízis közönségű leírását tartalmazó II. fejezet közlésétől. Véleményünk szerint ez a regény, csakúgy mint a *Vadspark* (*The Deer Park*) már régen megérett arra, hogy magyar nyelven is olvasható legyen.

¹³ Norman Mailer: *A gyilkos* (*The Killer*). – In: *Nagyvilág* 1969/12, 1775–1778. I. Ford. Hernádi Miklós.

¹⁴ Norman Mailer: *Mennyei matézis* (*A Calculus at Heaven*). – In: *Tanúvallomások egy perhez*. Elbeszélések a II. világháborúról. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1970. 160–205. I. Ford. Szilágyi Tibor. A kötet a második világháború befejeződésének 25. évfordulójára jelent meg.

¹⁵ Norman Mailer: *Fekete hatalom, Új utakon az amerikai négermozgalom*. – In: *Nagyvilág* 1970/8, 1233–1234. I. Ford. Hernádi Miklós. Ezt az írást Mailer a *Partisan Review*-nak a fekete hatalommal foglalkozó körkérdésre készítette, és később felvette az 1972-ben megjelentetett *Existential Errands* című antológiájába.

¹⁶ Norman Mailer: *Monroe és Miller*. – In: *Nagyvilág* 1974/6, 817–845. I. *Rakéta* 1974/22. Ford. Bart István.

azonnali figyelemben részesül Magyarországon. Hasonló lesz a sorsa *A hóhér dalának*, ami arra utal, hogy a hetvenes évek közepén és végén már nem kizárólag politikai, hanem üzleti megfontolások is szerepet játszanak a lefordítandó művek kiválasztásánál, bár el kell ismernünk, hogy egy folyóirat esetében ezek természetesen más jellegűek, mint egy könyvkiadóéban. 1977-ben az 1968. évi pártkonvenciókról írt *Miami and the Siege of Chicago*-ból ismerhetünk meg egy részletet.¹⁷ Rendkívül sajnálatos azonban az a tény, hogy a rövid részletben legkevesebb három olyan „politikailag kényes” rész van, amelyet a kiadó, a legegyszerűbb megoldást választva, egyszerűen kihagy. Ha a *Meztelenek és holtak* sokáig nem volt szalonképes, majd politikai okokból adódóan hirtelen aktuálissá vált, a *Chicago ostroma* kilenc évvel annak keletkezése után cenzúrázott formában jelenik meg. Felesleges is talán hozzátennünk, hogy mind a három kihagyott mondat, megjegyzés a szovjet kommunizmusra, annak elnyomó voltára utal. Bizonyosan itt az ideje annak, hogy a magyar olvasók a könyv eredeti és teljes szövegét is megismerhessék.¹⁸

Mailer 1979-ben adta ki a számára második Pulitzer-díjat jelentő *A hóhér dalát*. Két év múlva a *Nagyvilág* részletet közöl belőle,¹⁹ majd 1984-ben megjelenik a népszerű tényregény teljes szövege is.²⁰ A nyolcvanas években Mailer biztos sikernek számít hazai könyvkiadói körökben. Ez magyarázza azt a tényt, hogy miután 1985-ben megjelenik a *Meztelenek és holtak* ötödik kiadása is, napvilágot lát a Marilyn Monroe-ról írt rendhagyó életrajz első és második kiadása is.²¹ Az 1988-as esztendő pedig meghozza nemcsak *A hóhér dala* második kiadását,²² hanem húsz év várakozás után Mailer legjobb művének, *Az éjszaka hadainak* magyar fordítását is.²³ A kilencvenes évek további eddig elhanyagolt Mailer-művekkel ismertetik meg a magyar olvasóközönséget. Ízeltőt kapunk Mailer még a hetvenes évek közepén kiadott Henry Miller antológiájából,²⁴ meg-

¹⁷ Norman Mailer: *Chicago ostroma*. – In: Sükösd M. (szerk): *Chicago ostroma*. Mai amerikai elbeszélők. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. 34–72. l. Ford. Szilágyi Tibor. Sajnálatos módon a kötet nem jelzi, hogy voltaképpen önkényesen választott részleteket, mégpedig az eredeti riportkönyv második részének 10., 11., 12., 13. és 16. fejezetét közli.

¹⁸ Az általunk feltárt cenzúrázott mondatok a kötet 36. és 58. oldalán találhatók. Például az utóbbi oldalról a következő mondat „felejtődött” ki: „Éppen most hallottam, hogy Koszigin miniszterelnök táviratot intézett Daley polgármesterhez, azt kérve tőle, hogy azonnal küldjön kétezer chicagói zsarut.” (Saját fordításom.)

¹⁹ Norman Mailer: *A kivégzés* (részlet *A hóhér dalából*). – In: *Nagyvilág* 1981/1, 86–101. l. Ford. Bart István.

²⁰ Norman Mailer: *A hóhér dala*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1984. Ford. Szíjgyártó László.

²¹ Norman Mailer: *Marilyn*. Corvina Kiadó, Budapest, 1986. Ford. Bart István. 2., változtatott kiadás, Corvina Budapest, 1987. Ford. Bart István.

²² Norman Mailer: *A hóhér dala*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1988. Ford. Szíjgyártó László.

²³ Norman Mailer: *Az éjszaka hadai*. A történelem mint regény. A regény mint történelem. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988. Ford. Szilágyi Tibor, az 1988-as Signet kiadás alapján. Sajnálatos módon, ebben a kötetben is találkozhatunk szöveghamisítással, hiszen 1988-ban (!) sem a fordító sem a kiadó nem írhatott 1956-ról „magyar felkelésként” (Norman Mailer: *The Armies of the Night*. Signet, New York, 1968. 121–122. l.), vagy netán „forradalomként”, hanem a hivatalos „események” (150. l.) szót kellett használnia.

²⁴ Norman Mailer: *Henry Miller, avagy egy zseni gerjedelmei és narcizmusa* (részletek a *Genius and Lust c.* antológiából). – In: *Filmvilág* 1991/4, 33–39. l. Ford. Nemes Anna.

ismerkedhetünk a második teljes terjedelmében magyarra fordított Mailer-regénnyel,²⁵ és megjelenik a *Meztelenek és holtak* a rendszerváltás utáni első, immár hatodik kiadása,²⁶ sőt a Fatum-Ars Könyvkiadó megpróbálkozik *A hóhér dala* harmadik kiadásának piacra dobásával is. Hogy teljessé tegyük a Norman Mailer műveiből készült magyar fordítások képét (lásd 1. táblázat), el kell még mondanunk, hogy a *Nagyvilág* részleteket közöl Mailernek a nehézsúlyú profi ökölvívó világbajnoki mérkőzéséről írt riportkönyvéből, *A mérkőzésből*²⁷ és egy másik rövidebb publicisztikai írásából is.²⁸ Mailer irodalmi esszéje, *A múzsa csemetéi* pedig bekerül az 1978-ban *Regény és tapasztalat*. *Mai amerikai irodalmi tanulmányok* címmel megjelent esszékötetbe.²⁹

1. táblázat

Norman Mailer műveinek magyar fordításai (1948–1994)

| | 1948–60 | 1961–70 | 1971–80 | 1981–90 | 1991–94 |
|--|----------|---|---------------------------------|--|-----------------------|
| regény- részlet | 57 Mezt. | 67 Mezt. 69 Am. álom | | | |
| regény | | 67 Mezt. 69 Mezt. | 71 Mezt. 73 Mezt. | 85 Mezt. | 93 Mezt. 93 Kemény |
| részlet riport- könyvből | | | 74 Mar. 77 Chic. 77 Mérk. | 81 Hóhér | 91 Zseni |
| riport könyv | | | | 84 Hóhér 86 Mar. 87 Mar. 88 Hóhér 88 Éjszaka | 94 Hóhér |
| elbeszé- lések; kis- regények | | 67 Ennyi 69 Jóga 69 Gyilkos 70 Mennyei | | | |
| publi- cisztika | | 63 Hipster 66 Néger 67 Néger 70 Fekete | 78 Múzsa | 82 Néger 83 Kamera | |
| | 1 | 12 | 6 | 9 | 4=32 |

²⁵ Norman Mailer: *A kemény fickók nem táncolnak* (Tough Guys Don't Dance). Fatum–Ars Kiadó, Budapest, 1993. Ford. Németh Anikó.

²⁶ Norman Mailer: *Meztelenek és holtak*. 6. kiadás. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1993. Ford. Szíjgyártó László.

²⁷ Norman Mailer: *A mérkőzés* (részletek a *The Fight*-ből). – In: *Nagyvilág* 1977/1, 51–63. I. Ford. Bart István.

²⁸ Norman Mailer: *Kamerakórság*. – In: *Nagyvilág* 1983/8, 1197–1209. I. Ford. Hernádi Miklós.

²⁹ Norman Mailer: *A múzsa csemetéi*. – In: Sükösd M. (szerk.): *Regény és tapasztalat*. *Mai amerikai irodalmi tanulmányok*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978. 153–186. I. Ford. Prekop Gabriella. A kötetben Mailer írása olyan neves kritikusok tanulmányai mellett kap helyet, mint Lionel Trilling vagy Malcolm Cowley. Az eredeti tanulmány *Some Children of the Goddess* címmel az *Esquire* 1963. júliusi számában jelent meg.

A táblázatból világosan kitűnik, hogy Mailer, a regényíró elsősorban mint a *Meztelenek és holtak* szerzője él a magyar köztudatban. Jobban ismerjük viszont Mailert mint *nonfiction* szerzőt, hiszen az 1980-as évtizedben mind a három jelentős *nonfiction* művét megjelentették magyarul. Ha a lefordított egységek számát tekintjük, akár elégedettek is lehetnénk. Azonban a számok azt is elárulják, hogy a magyarra átültetett harminckét egység negyede (pontosan nyolc egység) részlet, és több mű esetében többszöri kiadásról van szó. Az 1990-es évek derekán a negyvenhat éve folyamatosan publikáló Mailert lényegében két regény, három riportkönyv és egy esszé alkotójaként ismerjük, ami semmiképpen sem elegendő egzisztencialista felfogásának és sajátos gondolatvilágának megismeréséhez, nem is beszélve azok megértéséről.

Ha az évtizedenkénti „termést” tekintjük át, azonnal kitűnik a megkésetttség, hiszen 1966-ig kell várnunk arra, hogy az első teljes terjedelemben lefordított mű magyar nyelven megjelenjen. A beat nemzedék ideológusaként felléptetett Mailer ezután sokáig a *Meztelenek és holtak* írója marad hazánkban, bár kisprózája mindenképpen színesíti a róla kialakított képet. Ha a hatvanas évek hozzák meg számára az áttörést, a hetvenes évtized a tapogatózás, a részletek éveinek számítanak. A nyolcvanas években pedig újra felfedezték Norman Mailert, ezúttal mint népszerű *nonfiction* művek alkotóját. A kilencvenes évtized vélhetőleg új szakaszt jelent majd a Mailer-fogadtatás történetében, amelyet máris jelez egy újabb regény teljes és a Henry Miller műveiből Mailer által összeállított antológia részleteinek magyarra való átültetése. Idővel a korábban csonkítottan közreadott művek korrekciójára is sor kerülhet. Arra a következtetésre kell tehát jutnunk, hogy Norman Mailer esetében nemcsak, hogy megkésett fogadtatásról beszélhetünk, hanem arról is, hogy róla, a fordítók minden erőfeszítése ellenére (lásd 2. táblázat) torz, vagy legalábbis erősen pontatlan kép alakult ki hazánkban.

2. táblázat

Norman Mailer műveinek magyar fordítói (1957–1994)

| | |
|-------------------|--|
| Bart István: | <i>Marilyn</i> 1974 (részlet), 1986, 1987 <i>Mérkőzés</i> (részlet) 1977 <i>Hóhér</i> (részlet) 1981 |
| Elbert János: | <i>Ennyi</i> 1967 |
| Hernádi Miklós: | <i>Gyilkos</i> 1969 <i>Fekete</i> 1970 <i>Kamera-kórság</i> 1983 |
| Nemes Anna: | <i>Aldridge interjú</i> 1981 <i>Zseni</i> 1991 |
| Nemes László: | <i>Amerikai álom</i> (részlet) 1969 |
| Német Anikó: | <i>Kemény</i> 1993 |
| Örkény István: | <i>Meztelenek</i> 1957 (részlet) |
| Prekop Gabriella: | <i>Múza</i> 1978 |
| Szilágyi Tibor: | <i>Menyei</i> 1970 <i>Marcus interjú</i> 1975 <i>Chicago</i> (részlet) 1977 <i>Éjszaka</i> 1988 |

| | |
|---------------------|---|
| Szifjgyártó László: | <i>Meztelenek</i> 1967, 1969, 1971, 1973, 1985, 1993 <i>Hóhér</i> 1984, 1988, 1994 |
| Sz. Kiss Csaba: | <i>Néger</i> 1966, 1967, 1982 <i>Jóga</i> 1969 |
| Varannai Aurél: | <i>Hipszter</i> 1963 |

II.

Tanulmányunk második célja az, hogy áttekintsük Norman Mailer egyes műveinek hazai kritikai fogadtatását. Amint az a 3. táblázatból kitűnik, a rendelkezésre álló kritikai anyag korlátozott. Nem született még magyar nyelvű életrajz vagy monográfia.³⁰ A magyar kritika jellemzően tanulmányokkal és recenziókkal reagál Mailer műveire, az összegzés igénye csak a közelmúltban merült fel.

3. táblázat

Norman Mailer műveivel kapcsolatos magyar nyelvű kritikai és egyéb jellegű munkák 1948–1994

| | 1948–60 | 1961–70 | 1971–80 | 1981–90 | 1991–94 |
|-------------------|-----------|--|---|---|--|
| <i>életrajz</i> | – | – | – | – | – |
| <i>monográfia</i> | – | – | – | – | – |
| <i>tanulmány</i> | 57 Örkény | 63 Varannai 68 Ungvári 69 Sükösd | 71 Perjés 71 Tarján 72 Bart 74 Sükösd 79 Sükösd | 81 Bart 82 Wisinger 83 Vidal 84 Vidal 86 Cowley | 94 Deák 94 Deák |
| <i>recenzió</i> | – | 67 Elbert 68 F. Molnár | 71 Kristó 77 Vajda | 85 Vidor 88 Vidor | 93 Deák 93 Deák 93 Deák 94 Deák |
| <i>előszó</i> | – | 67 Elbert | – | – | – |
| <i>interjú</i> | – | – | 75 Marcus | 81 Aldridge 87 Starkman | 92 Angelo |
| <i>levélféle</i> | – | – | – | – | 93 Deák |
| | 1 | 6 | 8 | 9 | 8 = 32 |

A legnagyobb kritikai érdeklődést érthető módon a *Meztelenek és holtak* váltotta ki, a híres regényt ebből a szempontból *A hóhér dala* követi, viszont Mailernek számos olyan jelentősebb műve, köztük regénye van, amelyek egyelőre kritikai visszhang nélkül maradtak.

³⁰ Az Egyesült Államokban eddig három Mailer-életrajz és tucatnyinál is több monográfia jelent meg.

4. táblázat

Norman Mailer egyes műveiről készített magyar nyelvű kritikai anyag (1948–1994)

| | | |
|---|---|------|
| <i>Mennyei:</i> | 1994 Deák | = 1 |
| <i>Meztelenek:</i> | 1957 Örkény, 1967 Elbert, 1967 Elbert, 1968 Ungvári, 1968 F. Molnár, 1969 Sükösd, 1971 Perjés, 1971 Tarján, 1972 Bart, 1986 Cowley, 1993 Deák | = 11 |
| <i>Barbarpart:</i> | 1975 Marcus/Köves | = 1 |
| <i>Vadaspark:</i> | 1975 Marcus/Köves | |
| <i>Jóga:</i> | – | |
| <i>Néger:</i> | 1963 Varannai | = 1 |
| <i>Hirdetése:</i> | 1975 Marcus/Köves | = 1 |
| <i>Idő (The Time of her Time):</i> | – | |
| <i>Elnöki:</i> | – | |
| <i>Am. álom:</i> | 1994 Deák | = 1 |
| <i>Vietnam:</i> | – | |
| <i>Éjszaka:</i> | 1988 Vidor | = 1 |
| <i>Miami:</i> | – | |
| <i>Bálvány (The Idol and the Octopus):</i> | – | |
| <i>Tűz:</i> | 1971 Kristó | = 1 |
| <i>Szex: (The Prisoner of Sex):</i> | – | |
| <i>Marilyn:</i> | 1974 Sükösd, 1979 Sükösd | = 2 |
| <i>Mérkőzés:</i> | 1977 Vajda | = 1 |
| <i>Tiszteletre- méltó (Some Honorable Men):</i> | – | |
| <i>Zseni:</i> | – | |
| <i>Hóhér:</i> | 1981 Bart, 1981 Aldridge, 1982 Wisinger, 1985 Vidor, 1994 Deák | = 5 |
| <i>Ősi (Ancient Evenings):</i> | – | |
| <i>Kemény:</i> | 1993 Deák | = 1 |
| <i>Lotyó (Harlot's Ghost):</i> | 1993 Deák | = 1 |
| | | = 29 |

Az alábbiakban megkíséreljük részletesen áttekinteni a *Meztelenek és holtak* kritikai fogadtatásának történetét.³¹ Az első Mailernek és természetesen a *Meztelenek és holtak*nak szentelt írás, ahogy azt korábban már említettük, Örkény István tollából született, aki a *Nagyvilágban* olvasónaplószerűen számol be három amerikai háborús regénnyel kapcsolatos élményeiről. Mivel ekkor még mindhárom ismeretlen a magyar

³¹ A regény fogadtatásának vázlatos ismertetését lásd Deák A. M.: A közép-szer diadala. – In: Magyar Hírlap, Ahogy tetszik, 1993. május 29.

olvasóközönség előtt, röviden összefoglalja a cselekményt, sőt egy részt, Cummings és Hearn egyik politikai vitáját, le is fordít. Így válik Örkény a regény nemcsak első ismertetőjévé, hanem első fordítójává is.

Tíz évnek kell eltelnie ahhoz, hogy a regény, Elbert János értő előszavával,³² amely a *Nagyvilágban* közölt rövid recenziójának bővített változata,³³ magyarul is megjelenhessen. Elbert felhívja a figyelmet arra, hogy nem egyszerűen hivatásosok és tartalékosok vitájáról van szó a regényben, ahogyan azt Örkény látta. Elsőként a magyar kritikusok közül Elbert utal arra, hogy a *Mennyei matézis* számos elemében megelőlegezi a nagy háborús regényt.³⁴ A neves irodalomtörténész saját fordításában közli Mailer még harvardi egyetemista korában írt háborúellenes expresszionista vignettáját, az *Eny nyit*, majd végigköveti az író pályáját a *Meztelenek és holtaktól* az *Egy amerikai álomig*, amely ekkor Mailer legfrissebb művének számít. A huszonhét évvel ezelőtt keletkezett elberti előszó mindmáig egyike annak a három magyar nyelvű összefoglalónak, amelyek igyekeznek kitölteni a Mailerről való ismereteink közötti hézagokat.³⁵ Számunkra érthetetlen módon, a *Meztelenek és holtak* további kiadásából ez a részletes és hasznos eligazító elmarad.

A *Meztelenek és holtak*ról 1968-ban írt recenziójában F. Molnár Magda³⁶ arra hívja fel a figyelmet, hogy ugyan Mailer botrányairól előbb hallottunk Magyarországon, mint könyveiről, Mailer művét a tengerentúlon a legjobb amerikai háborús regényként tartják számon. F. Molnár a magyar kritikusok közül elsőként utal arra, hogy a Red Valsen és Croft közötti konfliktus³⁷ leképezi a Hearn és Cummings közötti összecsapást. A tábornok a fasizmus elméletének, az őrmester a fasizmus gyakorlatának szakavatott embere. Ugyancsak F. Molnár mutat rá elsőként arra, hogy Red Valsen figurája a hipszter előfutára. Informatív recenziójában a kritikus azt is megjegyzi, hogy a *Meztelenek és holtak* egyúttal az amerikai naturalizmus gazdag hagyományainak a második világháború utáni tovább élését tanúsítja.

³² Elbert J.: Előszó a *Meztelenek és holtak* első kiadásához. – In: *Meztelenek és holtak*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1967. 5–17. l.

³³ Elbert J.: A „*Meztelenek és holtak*” írója. – In: *Nagyvilág* 1967/2, 223. l. Elbert itt abból az alkalmából mutatja be Mailert, hogy a folyóiratban részletek jelennek meg a *Meztelenek és holtak*ból.

³⁴ A *Mennyei matézis* mint a *Meztelenek és holtak* előzményének részletes elemzését lásd Deák A. M.: Norman Mailer's „A Calculus at Heaven”: A Precursor to „The Naked and the Dead”. – In: Deák A. M. (szerk.): *College Studies in English and American*, Vol. I. ELTE Tanárképző Főiskolai Kar, Angol Tanszék, 1994. 119–131. l.

³⁵ A második hasonló ismertető az a kétoldalas áttekintés, amelyet Gyárfás Endre írt népszerűsítő céllal a 100 híres regény részére. (Táncsics Kiadó, Budapest, 1971. második átdolgozott kiadás, II. kötet. 307–322. l. Az ismertető a könyv 1990-es kiadásában. Kosmosz Kiadó, Budapest, 1990. 307–322. l. frissebb adatokat, híreket is tartalmaz Mailerről.) Gyárfás a jól ismert kritikai panaszoknak ad hangot, azt állítván, hogy Mailer a *Meztelenek és holtak* után keletkezett kötetei, a maguk zavaros politikai felfogása miatt nem érik el az első regény színvonalát. A harmadik ismertetőnek az az összefoglalás tekinthető, amelyet Köves Erzsébet írt Steven Marcus Mailerrel készített interjúja kísérőszövegeként. Steven Marcus: *Interjú Norman Mailerrel*. – In: *Interjú*. Nagy írók műhelyében. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1975. 25–60. l. Ford. Szilágyi Tibor.

³⁶ F. Molnár Magda: Norman Mailer: *Meztelenek és holtak*. – In: *Kritika* 1968/5, 62–64. l.

³⁷ Az Egyesült Államokban van olyan kritikai felfogás is, amely a *Meztelenek és holtak* tényleges hősnének Red Valsent tekinti. Lásd Burg, D. F.: *The Hero of „The Naked and the Dead”*. – In: *Modern Fiction Studies*. Purdue UP West Lafayette, 17/3, 387–401. l.

Sükösd Mihály, aki a *Meztelenek és holtak* egy érdekes tézis igazolására használja példa gyanánt,³⁸ teljes egészében más megközelítést alkalmaz. Sükösd tanulmányában arra keresi a választ, hogy milyen információt képes a regény mint irodalmi műfaj az olvasónak átadni. A kritikus elismeri, hogy Mailer könyve ugyan jó regény, az író mégsem volt képes arra, hogy az amerikai katonáról mindent elmondjon. Megtette ezt helyette, vélekedik Sükösd, egy társadalomtudományi munka, *Az amerikai katona* (*The American Soldier*). Sükösd írása, F. Molnár gondolatébresztő tanulmányával ellentétben, azért nem válik hasznos elemévé a *Meztelenek és holtak* fogadtatás-kritikájának, mert már kiindulópontja is hibás, ti. hogy Mailer célja az lett volna, hogy *mindent* elmondjon az amerikai katonáról. Mailert sokkal inkább a háború utáni amerikai társadalom szövete izgatja, az, hogy mivé válik a világháborúban győztes gigászi hatalom. Ezt a majdani állapotot próbálja levezetni abból, hogy milyen eszmeiséggel vívja a háborút az ország. A regény négy főalakja körül csak egy a közkatona, a másik három tiszt helyettes, tiszt és főtiszt. Leszögezhetjük, bár nyilvánvalóan nem ehelyütt szükséges Sükösd Mihállyal vitába bocsátkozunk, hogy Mailer figyelmét amellet, hogy a felderítő szakasz mindennapjainak ábrázolása révén sokat elmond az amerikai katonáról, első-sorban nem az amerikai katona mint olyan, hanem az amerikai hadsereg mint az amerikai társadalom megnyilvánulási formája köti le.

A *Meztelenek és holtak* harmadik kiadásának évében, 1971-ben Kristó Nagy István,³⁹ aki a regényt Mailer főművének tartja, lényegében félreérti az író végső állásfoglalását, amikor azt állítja, „nem vitás, hogy Mailer e regényében a Hearn személyével példázott haladó, sőt [a] szocializmussal is rokonszenvező (bár lényegében harmadikutas) polgári humanista álláspont híve.”⁴⁰ Attól a ponttól kezdve ugyanis, hogy Croft elpusztítja Hearnt, Mailer már nem a meglévő „utak”, vagy lehetőségek között őrlődik, hanem, ahogy azt a saját műveiből összeállított antológiájában tíz év elmúltával be is vallja, arra készül, hogy az egyedül általa járt úton haladva forradalmi átalakulást idézzon elő korának gondolkodásában. Kristó Nagy szerint, aki pártosabb állásfoglalást kér számon az alkotótól, a regény azért nem egyértelműen remekmű, mert Mailer nem látja elég világosan az összefüggéseket, csak a felszínt láttatja. A kritikus ma már erősen vitatható véleménye szerint a *Meztelenek és holtak* azt mutatja be, hogy milyen az „imperialista” hadsereg belülről. A cselekmény összefoglalásakor Kristó Nagy ugyan helyesen látja Cummings tábornok jelentőségét, ám Hearn mellett nem tesz említést Red Valsenről. Amerikai kritikustársaihoz hasonlóan, Kristó Nagy sem tudja megemlésteni Mailer 1965-ben megjelent regényét, a John Aldridge által moralista könyvnek tartott *Egy amerikai álmot*, melynek címét egyébként tévesen is idézi. „[...] egy abszurd rémregény [...] ha van „öncélúan” brutális amerikai könyv, ez az, – szomorú, hogy Mailer az amerikai életforma elleni lázadást csak így tudja kifejezni.”⁴¹

³⁸ Sükösd M.: Regény és információ. Az információ mint regényelem. – In: Kritika 1969/1, 23–35. l.

³⁹ Kristó Nagy István: A távol-keleti háború nagy regénye. – In: Uő: Regények, drámák, remények. Pillantás az élő világirodalomra. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1971. 288–295. l.

⁴⁰ Uo. 290. l.

⁴¹ Uo. 295. l. A regény részletes elemzését lásd Deák A. M.: A Quest for Salvation: Norman Mailer's „An American Dream”. – In: Rot S. (szerk.): Studies in English and American, Vol. VII. ELTE BTK, Angol Tanszék, 1994.

Ugyanebben az évben megjelent tanulmányában⁴² Perjés Géza a hadsereg és az értelmiségiek között folyó állítólagos vitát fejtegetve úgy véli, a regény ezen örökzöld konfliktus egyik vetületével foglalkozik. Cummings és Croft magatartását elemezve, Perjés elsőként mutat rá arra, amit az amerikai kritika is igazoltnak vél, nevezetesen, hogy a fiatal Mailer voltaképpen tiszteli azt az erőt és katonai szakértelmet, amely a tábornok és az őrmester birtokában van. Perjés a középszerű Dalleson őrnagyra is kitér, és ő is Red Valsenhez hasonlítja Hearnt. Sükösd Mihállyal ellentétben, Perjés úgy vélekedik, hogy a *Meztelenek és holtak* által a háborúról adott információ nem kevesebb, mint bármely szociológiai köteté, sőt, Mailer regénye például a félelmet sokkal jobban megjeleníti. Perjés végső következtetése, nevezetesen, hogy a regény tárgyalási alapot teremt a hadsereg és az értelmiségiek közötti vitához ugyanakkor meglehetősen elrugaszkodik az eredeti maileri szándéktól.⁴³

A következő évben Bart István James Jones *Most és mindörökké* és a *Vékony vörös fonál*, illetve Joseph Heller *A huszonkettes csapdája* c. regényei társaságában vizsgálja a *Meztelenek és holtak* mint háborús regényt.⁴⁴ Bart leszögezi, hogy a regényen Dos Passos hatása érezhető, különösen az „Időgép” és „Kórus” fejezetekben. Mailer regényét Bart új típusú háborús regényként fogja fel, amelyben a szerző arra kíváncsi, hogy milyen lesz a világ, ha majd véget értek a harcok. A kritikus egyetért azzal, hogy Hearn alakja megtestesíti a háború utáni amerikai liberalizmus valamennyi hibáját, és osztozik abban a felfogásban is, hogy Hearn kicsinyes lázadásával és értelmetlen pusztulásával Mailer az amerikai liberalizmus vitathatatlan kudarcát és a jobb-
oldal győzelmét mutatja be.

Az 1991 márciusában elhunyt kitűnő amerikai irodalomtörténész, Malcolm Cowley az eddig ismertetett tanulmányok előtt készített, ám magyarul jóval később kiadott írásában⁴⁵ a *Meztelenek és holtak* az amerikai háborús regény klasszikusának tartja, és rámutat arra, hogy Mailer olyan politikai érzékkel rendelkezik, amely ritka nemzedéke írói között.⁴⁶ Más kritikusoktól eltérően Cowley úgy vélekedik, hogy Mailer nem Dos Passos, hanem J. T. Farrell hatása alatt állt, amikor a *Meztelenek és holtak* írt, a csatajelenetek leírásában pedig Hemingwayre támaszkodott.⁴⁷

Amikor 1970-ben Mailer megjelenteti legújabb riportkönyvét *Of a Fire on the Moon* címmel, a *Nagyvilág*, amely mindig is igyekezett Mailer pályáját nyomon követni,

⁴² Perjés Géza: Norman Mailer katonai szakértelme és dilemmája. – In: Kortárs 1971/2, 276–289. 1.

⁴³ A Kortárs augusztusi számában Tarján Imre A hadseregről c. írása (in: Kortárs 1971/8. 1340–1344. 1.) vitatja ugyan Perjés Géza tanulmányának néhány állítását, a *Meztelenek és holtak* fogadtatás-kritikájának szempontjából azonban ez az írás egészét tekintve irreleváns.

⁴⁴ Bart I.: A háborús regény. – In: Bart, I.–Hernádi M. (szerk.) Futószalag és kultúra. Esszék a mai amerikai kulturális életéről. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 111–118. 1.

⁴⁵ Malcolm Cowley: A háborús regény két háború után. – In: Uő: Az eltört idő. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986. 275–296. 1. Ford. Török András.

⁴⁶ Malcolm Cowley: War Novels, After Two Wars. – In: Uő: The Literary Situation. The Viking Press, New York, 1969. 23–42. 1.

⁴⁷ Cowley utal a *Meztelenek és holtak* egyik jelenetére (Signet kiadás, 1964. 122. l.), amely szembeszökően hasonlít Hemingway A mi időnkben harmadik vignettájára.

példás gyorsasággal ad hírt róla.⁴⁸ Bár recenziójában Kristó Nagy István dicséri a kötetet, mondván, hogy minden bizonnyal érdekesebb, mint azok beszámolója, akik valóban leszálltak a Holdon, a kritikus mégis úgy gondolja, hogy a riportkönyv aránytalanul felduzzasztott, és egyes érzelmeket kelt az olvasóban. Kristó Nagy a maileri világkép egyes elemeivel nem tud megbékélni, különösen azokkal nem, amelyek a szexualitással kapcsolatosak, az ebben a kötetben különösen bőségesen adagolt maileri nézeteket pedig zavarosnak tartja.

A *Meztelenek és holtak* és a *Tűz a holdon* fogadtatásának áttekintése után vessünk most egy pillantást arra, hogy miképpen vélekedik Sükösd Mihály a Marilyn Monroe-ról írt rendhagyó életrajzról.⁴⁹ Írásában Sükösd két 1973-ban megjelent munkát vet egybe: Sybille Bedford Huxley-életrajzát⁵⁰ és Mailer Monroe-életrajzát. A kritikus azt állítja, hogy az utóbbi annak jó példája, hogyan kell életrajzot írni, míg az előbbiben a sok tény és részlet még Huxley alakját is elhomályosítja. Miképpen osztályozza Sükösd Mailer írói teljesítményét? Profi írónak, Hemingway legjobb tanítványának tartja, egyúttal rámutatva arra, hogy a *Marilyn* semmiképpen sem az a remekmű, amely Mailer eddigi teljesítményét összegezné.

A hetvenes évek közepén Mailer újabb riportkönyvvel jelentkezik, amelynek témája a Muhamed Ali és Foreman közötti világbajnoki ökölvívó mérkőzés. A *Nagyvilág* nemcsak részletet közöl a kötetből, hanem ismertetőt is ad róla.⁵¹ Vajda Miklós, Sükösdhöz és sok amerikai kritikustársához hasonlóan sajnálkozva jegyzi meg, hogy Mailer évek óta riportkönyvekkel jelentkezik, nem pedig regényekkel. Vajda arra is rámutat, hogy Mailer előszeretettel számol be különböző eseményekről úgy, hogy saját személyét helyezi a fókuszba. Így nem is ketten, hanem hárman bokszolnak a szorítóban. Vajda arra is felfigyel, hogy Mailer milyen mesteri módon találja az információkat, sőt ezen információk megszerzésének folyamatába az olvasót még be is vonja. A recenzióhoz választott címmel Vajda egyébként jelzi, hogy Mailer önmagát próbára tevő kísérletét, azt, hogy a balkonon keresztül átmásszon a szálloda egyik szobájába, majd vissza, tökéletesen értelmetlennek tartja. (Ez a látszólag esztelen cselekedet egyébként teljes mértékben egybevág Mailer egzisztencialista felfogásának tanításaival.)

Mailer két és fél évig tartó munka után fejezte be az 1979-ben publikált *A hóhér dalát*. A magyar olvasóknak először Bart István ad hírt a Mailer által tényregénynek tartott kötetéről.⁵² Noha még csak 1981-et írunk, Bart úgy látja, hogy „*A hóhér dala*

⁴⁸ Kristó Nagy István: *Tűz a holdon*. – *Nagyvilág* 1971/7, 1100–1101. l.

⁴⁹ Sükösd M.: *Hogyan írjunk biográfiát? Változatok az életrajzra*. – In: *Nagyvilág* 1974/12, 1891–1893. l. Lásd még in: Sükösd M.: *Közelítések, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979. 137–141. l.*

⁵⁰ Sybille Bedford: *Aldous Huxley, a Biography* I. 1894–1939. Collins/Chatto & Windus, London, 1973.

⁵¹ Vajda M.: *Norman a falon*. – In: *Nagyvilág* 1977/1, 126–127. l.

⁵² Bart I.: *A mosolygó gyilkos, avagy az amerikai tragikomédia*. – In: *Nagyvilág* 1981/1, 83–85. l. Ugyan ebben a számban jelent meg John Aldridge, a neves kritikus és Mailer beszélgetésének Nemes Anna készítette magyar fordítása. A hóhér dalának szentelt interjúban Mailer, Vidor Miklós vélekedését megelőlegezve bevallja, hogy Gilmore számos olyan dolgot testesített meg számára, amelyet már évek óta ő is magában hordott. Mailer beavat azokba a műhelytitkokba is, amelyek a regény anyagának összegyűjtésével kapcsolatosak. Ebben a beszélgetésben hangzanak el Mailer azon sokat idézett állításai, hogy egyike annak a húsz amerikai tollforgatónak, akik valamennyien a legjobb élő amerikai írónak tartják magukat, és hogy súlyos anyagi gondjai miatt csak olyan témát írhat meg, amellyel bizonyosan sokat tud majd keresni. John W. Aldridge: *Beszélgetés Norman Mailerrel*. – In: *Nagyvilág* 1981/1, 102–108. l.

minden bizonnyal az évtized legfontosabb amerikai regénye.”⁵³ Bart arra is rámutat, hogy a regényből ezúttal hiányzik a megszokott maileri kommentár, az állandó elkanyarodás a tárgytól. Mailer hangja voltaképpen nem hallatszik, ezúttal másra, a sztorira elsőként ráharapó Larry Schillerre osztja azt a szerepet, amelyet maga szokott eljátszani. A kritikus végső következtetésével Mailer regényét Dreiser *Amerikai tragédiája* mellé helyezi. Amikor három évvel később a regény magyar fordítása megjelenik, Vidor Miklós készíti róla recenziót.⁵⁴ A kritikusnak nincs kétsége afelől, hogy Mailer Capote alig tíz évvel korábbi teljesítményét próbálja túlszárnyalni.⁵⁵ Vidor az előd munkáját tekinti a jobbnak, hozzátéve azt, amit persze Mailer sohasem tagadott, hogy az író „[...] *A hóhér dala*ban az ösztönök korlátlan kiélésének korántsem új ígét kívánja megörökíteni.”⁵⁶ Vidor, aki nem találja Gary Gilmore és Nicole sorsát tragikusnak, és éppen ezért a kivégzéskor nem él át katarzist, voltaképpen rátapint arra a fontos szálra, amely a tényregényt tagadhatatlanul összekapcsolja Mailer korábban keletkezett prózájával, és kezünkbe adja *A hóhér dala* elemzésének kulcsát.⁵⁷

A húsz év megkésettiséggel, 1988-ban megjelent *Az éjszaka hadait* ugyancsak Vidor Miklós ismerteti a *Nagyvilág* hasábjain.⁵⁸ E megkésettiség okairól ugyan nem szól, de megemlíti, hogy Mailert minden bizonnyal saját háborús élményei sodorhatták a tüntető tömeg kellős közepébe. Noha a köteten érzi a sietősséget, nehogy a frissiben szerzett élmény a feledés homályába vesszen, noha bosszantják a kitérők, sőt szertelenséget és aránytalanságokat is tapasztal, a kritikus mégis azon a véleményen van, hogy *Az éjszaka hadai* jelentős alkotás.

A tanulmányokon és recenziókon kívül, az évek során a hazai olvasók Mailer műhelyébe is bepillanthatnak, legalábbis néhány elszórva megjelenő interjú erejéig. Az 1963 júliusában Steven Marcusnak adott interjúból⁵⁹ megtudhatjuk például, hogy milyen volt Mailer írói indulása egyetemista korában, hogy J. T. Farrelen és Hemingway-en kívül Dos Passos, sőt Steinbeck és Faulkner is hatott rá, hogy könyvről könyvre változó munkamódszerrel dolgozik, és Mailer arról is beszél, hogyan alakult pályafutása első

⁵³ Uo. 85. l.

⁵⁴ Vidor M.: Kikövetelt ítélet. – In: *Nagyvilág* 1985/8, 1245–1249. l.

⁵⁵ Truman Capote Hidegvérrel c. tényregénye a sajtóságos hazai fogadtatás miatt nem *A hóhér dala*, hanem a Meztelenek és holtak mellé helyeződik, hiszen egy időben kerülnek a könyvesboltokba, és ugyanaz az F. Molnár Magda ír Capote remekművéről recenziót a *Kritika* 1968. januári számába, aki négy hónappal később a Meztelenek és holtakról is véleményt mond a folyóirat hasábjain. (Vö. 34.)

⁵⁶ Vidor M.: i. m., 1248. l.

⁵⁷ Arról a botrányról, amelybe Mailer nem sokkal *A hóhér dala* megjelentetése után keveredett, Wisinger István jóvoltából értesülhet a magyar olvasó. Egy harmincéves börtönbüntetését töltő bűnöző, Jack Abbott levélben kereste meg Mailert, aki a hamarosan kiterelbéliesedő levelezés alapján tehetséget fedezett fel benne. Mailer közbenjárására a bűnöző feltételeken szabaddárra került, Mailer előszavával regényt publikált, majd Gilmore-hoz hasonlóan ismét emberéleletet oltott ki. Az ügy kapcsán, talán nem minden alap nélkül, a sajtó Mailer felelősségét hangsúlyozta, aki erőteljes védekező kampánya ellenére sem volt képes önmagát vagy Abbott tettét igazolni Wisinger kérdéssel zárja írását: „Mi történt Norman Mailerrel?” (Wisinger I.: Bűn a bűnhődés után. – In: *Élet és irodalom* 1982/10, 8. l.)

⁵⁸ Vidor M.: Az ötszögletű erőd ostroma. – In: *Nagyvilág* 1988/10, 1564–1566. l.

⁵⁹ Marcus S.: Interjú Norman Mailerrel. – In: Interjú. Nagy írók műhelyében. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1975. 25–60. l. Ford. Szilágyi Tibor.

tizenöt éve különösen a *Meztelenek és holtak* sikere és a *Barbárpart* kudarca után. Még érdekesebb lenne a beszélgetés, ha e regénnyel és a *Vadaspark* kapcsolatos műhelytitkok (pl. az, hogyan találkozott Mailer Leroy Hollingsworth prototípusával Párizsban, vagy hogyan született meg Marion Faye alakja a *Vadaspark* második változatának írása közben) többet mondanának a magyar olvasónak, aki ezeket a regényeket sem 1975-ben, sem azóta nem olvashatta. A nyolcvanas évek közepén Alfred Starkmannak adott interjújában⁶⁰ Mailer elsősorban mint közéleti ember mutatkozik meg, mint az amerikai PEN elnöke, bár szót ejt az évtized első felében megjelentetett két regényéről is (*Ancient Evenings – Ősi éjszakák; A kemény fickók nem táncolnak*).⁶¹ Ebből a beszélgetésből még nem idézték, de majd idézni fogják Mailer alábbi kijelentését: „Az erőszak a XX. század egyik témája, az identitás a másik.”⁶² Bonnie Angelo 1991 őszén, már a legutóbbi Mailer-mű, a *Harlot's Ghost* megjelenése után beszélget az ekkor 68 éves mesterrel.⁶³ Mailer itt arról beszél, hogy kedvenc politikusa Margaret Thatcher volt. A hatvanas évek hirhedt politikai merényletei és a Watergate botrány tükrében elemzi a közelmúlt amerikai történelmét, majd kijelenti, hogy a televízió miatt a költők után a regényírók is mellékszereplőivé válhatnak az amerikai társadalomnak, amelyben a felszín alatt óriási feszültség bujkál. Elmondja azt is, hogy miért hisz továbbra is makacsul a reinkarnációban.

Az interjúkhoz hasonló bennfentes bepillantást tesz lehetővé az az esszé, amelyet a második világháború után induló amerikai regényírók nemzedékének másik fenegyereke, Gore Vidal közvetlenül azután írt, hogy Mailer az ötvenes évek végén antológiát szerkesztett saját műveiből,⁶⁴ jóllehet ez az írás magyarul csak 1983-ban válik hozzáférhetővé.⁶⁵ Az író társ igen veszélyesnek találja, ha az író annyira feltárja önmagát, amint azt Mailer tette az *Advertisements for Myself (Önmagam hirdetése)* lapjain. Mailer rögeszméjével, a sikerrel kapcsolatban Vidal helyesen látja, hogy író társa „[...] a nyilvánosságnak ír, nem magának való művész; hatni akar azokra, akik ma élnek, de azok nem vesznek róla tudomást, akkor sem, amikor jó. Így minden egyes alkalommal merészebbnek, hangosabbnak kell lennie [...] bármire hajlandó, csak figyeljenek rá.”⁶⁶

⁶⁰ Starkman A.: Interjú a 63 éves Norman Mailerrel. – In: Valóság 1987/4, 120–122. l. A folyóirat a Die Welt 1986. október 27-i számából vette át az interjú szövegét.

⁶¹ A kemény fickók nem táncolnak (Tough Guys Don't Dance) ismertetését lásd Deák A. M.: Pszichokrimi Provincetownban. – In: Élet és irodalom 1993. július 23. 10. l.

⁶² Starkman A.: i. m., 122. l.

⁶³ Angelo B.: „Nem igaz, hogy vadember vagyok” – In: IPM 1992. június, 186–187. l. Ez a beszélgetés az eredetileg a Time Magazinban megjelent interjú fordítása. (Time 1991. október 14. 63–66. l.) A Harlot's Ghost (Lotyó szelleme) ismertetését lásd Deák A. M.: Levelek a CIA-ról. – In: Nagyvilág 1993/8. 862–865. l.

⁶⁴ Vidal esszéje először a The Nation hasábjain jelent meg a The Norman Mailer Syndrome címmel 1960. január 2-án. Három évvel később a Rocking the Boat c. esszégyűjteményében Vidal megváltoztatott címmel (Norman Mailer: The Angels Are White) adta közre. Vidal, G.: Rocking the Boat Dell New York. 1963. 191–207. l.

⁶⁵ Vidal, G.: Norman Mailer magakelletései. – In: Nagyvilág 1983/3, 1210–1216. l. Ford. Novák György. Az írást a következő évben kiadott Vidal-esszégyűjteménybe is beválogatták. Lásd Vidal, G.: Írók, gengszterek, professzorok. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 7–18. l.

⁶⁶ Vidal, G.: – In: Nagyvilág 1983/3, 1215. l.

III.

A fentiek alapján bátran kimondható, hogy a hazai olvasó nem érzékeli, mert nem is érzékelheti, hogy Norman Mailer a második világháború utáni amerikai irodalom egyik kulcsfigurája, olyan öntörvényű alkotó, aki nem sorolható be sem a zsidó-amerikai regény művelő, sem a beat nemzedék alkotói közé, vagy akár valamelyik más markáns írócsoportba. A magyar olvasó nem érzékelheti a maileri pálya különböző szakaszait sem. Nem láthatja világosan, hogyan alakult ki Maileri egzisztencialista filozófiája az ötvenes években. Igaz, a hatvanas években az „elnök bohócának” szerepébe kényszerített alkotónak továbbra sem sikerült az uralkodó irodalmi elit berkeibe férkőznie. A hetvenes évtized riportkönyvei, valamint *A hóhér dala* (*The Executioner's Song*) jelentős kritikai és közönség sikert arattak. A hetvenes évtized második fele az az időszak, amikor az Egyesült Államokban ugrásszerűen megnőtt a Mailer iránti komoly kritikai érdeklődés, sorra jelentek meg a róla készült monográfiák. A nyolcvanas években Mailer ünnepelet notabilitássá vált, mely státust elsősorban az életkorával, nem pedig az ez időszak alatt megjelentetett három kifejezetten gyenge regényével ért el. A hazai kritika kellő súllyal még nem utalt Mailer nyolc regényének közös jellegzetességeire és jellemző fogyatékosságaira, így a magyar olvasó a *Meztelenek és holtak* ismeretében vélhetőleg jelentős regényíróként tartja őt számon. Mivel regényei háromnegyedét nem ismerjük, így nem figyelhettünk fel a bennük alkalmazott sablonos cselekménymodellre, a tipikus Mailer-alakokra, vagy az apa problémájának centrális voltára.⁶⁷

A nyolc Mailer-regény összehasonlító elemzése azt bizonyítja, hogy Mailer, aki többször hangoztatott nézete szerint önmagát elsősorban regényírónak tartja, úgy lett a háború utáni amerikai próza kiemelkedő alkotója, hogy a *Meztelenek és holtak* kivételével nem írt jelentős regényt. Mailer egyébként valamennyi regényét saját egzisztencialista színpadán játszatta. Mailer főhőse, akit az író általában narrátorként is felléptet, jellemzően olyan fiatal férfi, akinek nincs múltja, és elvesztvén vér szerinti apját, vagy szakítván vele, pótapa után kutat, akitől útmutatást és új életet remél. A keservesen kivívott új élet birtokában Mailer hősei azonban vagy elpusztulnak, vagy pedig marginalizálódnak. Maga Mailer sem lát lehetőséget arra, hogy egzisztencialista neveltetésben részesült hősei az amerikai társadalom fősodrában leljék meg helyüket, ami egyébként tökéletesen egybevág a Mailer által az ötvenes és hatvanas években játszott társadalmi szereppel. Mailer regényeinek másik tipikus alakja az egzisztencialista útmutatást kínáló, és a főhősnél általában egy nemzedékkel idősebb mentor, aki az esetek többségében (de nem mindig), igazi egzisztencialista vezetőnek bizonyul. További tipikus főalak még a főhőssel egykorú vetélytárs, akivel a maileri hősnek meg kell mérkőznie az igaz élet és szerelem elnyeréséért. A három férfialakot általában két nőalak egészíti ki, ötre emelve a tipikus Mailer-regényben megtalálható főalakok számát. Egyikük hamis alternatívát, megalkuvást kínál a hős számára, míg a másik a maileri egzisztencialista magatartás által elnyert megtisztult életet jelképezi. Mindkét választási lehetőséget Mailer sajátos szexuális metaforáival jelzi. A regényekkel kapcsolatban tett mindezen meg-

⁶⁷ Lásd Deák A. M.: Norman Mailer – A Tough Guy (Egy kemény fickó – Norman Mailer). Kandidátusi értekezés, Budapest, 1994.

állapítások arra utalnak, hogy Mailer olyan koherens világképpel rendelkezik, amely pályája különböző szakaszaiban alapvetően nem változik. A magyar nyelven egyelőre hiányzó riportkönyvek és publicisztika miatt azonban ez a koherens maileri világkép nem táruulhat fel, ami arra kényszeríti a magyar olvasót (gyakran a kritikust is), hogy értetlenkedve fanyalogjon egy-egy meghökkentő maileri nézet vagy tétel miatt, mivel azokat nem tudja az öntörvényű alkotó egységes rendszerében elhelyezni.

Mailer egységes világának alkotóelemeit nemcsak már korábban is jól ismert egzisztencializmusa, hanem a totalitarizmusról, a szexualitásról, az emberi test működéséről, a technikai fejlődésről, az építészetéről stb. vallott és valamennyi művében hangoztatott tételei alkotják. A már kiforrott világkép a hatvanas évek után alapjaiban nem változik, viszont további elemekkel bővül, Mailernek a kharmába és a reinkarnációba vetett hitével válik teljessé. Norman Mailer pályafutásának jelentősége éppen abban rejlik, hogy a második világháború után induló valamennyi pályatársával ellentétben képes egymással szoros kapcsolatot alkotó elemekből álló koherens rendszer megteremtésére, amellyel sajtóságos válaszokat ad az ötvenes, hatvanas, hetvenes évek, a hidegháború, a vietnami háború, a tömegkultúra és a féktelen műszaki haladás jelentette kihívásokra. Mailer nagy erénye tehát, hogy képes a világot következetesen saját rendszere segítségével szemlélni, ábrázolni és értelmezni. Ám egyúttal éppen ilyen nagy fogyatékosága is az, hogy képtelen ezen akárcsak kismértékben is változtatni. Ez az oka annak, hogy Mailert és műveit vagy szenvedélyesen kedvelik, vagy éppen ilyen szenvedélyesen utasítják el olvasók és kritikusok egyaránt.

A hazai kritika eddig nem figyelt fel Mailer morális alapállására sem. Az amerikai író a kortárs amerikai társadalmat egy olyan világ erkölcsi magasztaláról bírálja, amely (legalábbis abban a formájában, ahogy azt Mailer ma elképzel) talán sohasem létezett. Mailer olyan hősi világot kér számon a csúcstechnológia és az informatika korában élő kortársaitól, amelyben embert és természetet spontán harmónia köt össze, és amelyben az emberi élet nem más, mint veszélyes kockázatok sorozata. Ezt a világot azonban olyan szexuális metaforákkal jeleníti meg, amelyek sok olvasóban és kritikusban averziót keltenek. Mindezek ellenére meggyőződésünk, hogy Mailert valódi fogyatékoságai miatt szükséges bírálni, függetlenül attól, hogy a kritikus képes-e a maileri rendszer egyes alkotóelemeit, illetve az ezeket megjelenítő írói eszközöket elfogadni avagy sem.

Mailer írásai a hagyományos amerikai értékeket is felmutatják. A kockázatokat kereső életvitel és a természettel való harmónia a pionírokat és az amerikai frontier életét idézi. Mailer szinte bálványozza az amerikai individualizmust, hősei az egyéni úton történő öntökéletesítést keresik, a karmába és a reinkarnációba vetett megingathatatlan hite pedig az amerikaiak optimizmusát sugározza.

A koherens világképpel rendelkező, moralista alapon álló és írásaiban a hagyományos amerikai értékeket megjelenítő Norman Mailert a hazai kritika és a hazai olvasóközönség tehát alig-alig ismeri, hiszen ez a kép a pálya hű követésének igénye nélkül készült fordításokból, illetve recenziókból aligha tapintható ki. Éppen ezért tűnik szükségesnek a Magyarországon kialakult hiányos és torznak mondható Mailer-kép kiigazítása. Első lépésként Mailer kisprózájából, publicisztikájából és kulcsfontosságú interjúiból lenne indokolt alapos és hiánypótló válogatás megjelentetése, amely jól ki egészíthetné a korábbi és mára már elavult válogatási szempontok szerint készült és

tervszerűtlennek tűnő fordításokat. Ugyancsak indokoltnak tűnik a már lefordított művek (pl. *Chicago ostroma*, vagy *Az éjszaka hadai*) szövegpontosítása, mert azok politikai megfontolások miatt megcsonkítva jelentek meg korábban magyarul. Második lépésként egy-két regény lefordítása lenne célszerű, távlatilag pedig életrajz és monográfia megjelentetése tűnik szükségesnek.

Csakis ekkor léphet majd elénk minden erényével és fogyatékoságával az igazi Norman Mailer, a második világháború óta eltelt fél évszázad amerikai történéseinek harcos és, tegyük hozzá, igen magányos krónikása.

In memoriam Horányi Mátyás

1995 február 10-én méltósággal viselt fájdalmas betegség után elhunyt Horányi Mátyás professzor, az ELTE Spanyol Tanszékének vezetője, aki évtizedeken át szerkesztette a Filológiai Közlönyt és a Modern Filológiai Füzeteket. Hatvanhét éves volt.

A kőbányai Szent László Gimnáziumban tett érettségit, majd az Eötvös-kollégiumban töltött emberpróbáló és emberformáló évek után 1950-ben szerzett bölcsészdiplomát olasz, francia és angol szakon.

Első munkahelye az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Osztálya volt. Itt folytatott kutatásainak gyümölcse *Eszterházi vígasságok* című, 1959-ben magyarul, majd németül és angolul is megjelent könyve, amely tudatosította, hogy a XVIII. században Magyarországon működött az európai kulturális és zenei élet egyik központja. Ez a mű a Haydn-bibliográfia ma is nélkülözhetetlen kötete.

1958-tól 1962-ig italianistaként az MTA Irodalomtudományi Intézetében dolgozott. Az ELTE-n az ötvenes évektől szerveződő spanyoloktatásban kezdettől fogva részt vett, és rövidesen átvette a megindult szak vezetését. Csaknem harminc éven keresztül volt a tanszéki szakcsoport, majd a Spanyol Tanszék vezetője. Kitartóan, nagy körültekintéssel építette az új szakot. Figyelme egyaránt kiterjedt a munkatársak kiválasztására, a könyvtárbojtvítésre, a nyelvoktatás modernizálására, a mindennapos működés minden kis részletére. A spanyol szak neki köszönhetően nőtt fel rövid idő alatt ahhoz, hogy szakmai feladatainak nemzetközi szinten is elismerést érdemlően tegyen eleget. Munkájának eredményességét jelezték a Budapesten tartott hispanisztikai kongresszusok, valamint az, hogy Horányi Mátyás éveken keresztül több nemzetközi hispanisztikai társaságnak volt a vezetője, és részt vett nemzetközi szakfolyóiratok irányításában. Alelnöki tiszttel töltött be a hazai Modern Filológiai Társaságban is. Vendégtanárként járt és elismerést szerzett Európa, Észak- és Dél-Amerika sok egyetemén. A chilei Santiagóban és a perui Limában hónapokig tanított.

Szakmai munkássága, publikációi a hatvanas évektől elsősorban a spanyol filológia területéhez kapcsolódtak. Írt és szerkesztett az oktatási célok által megkövetelt, igényes kézikönyveket és szöveggyűjteményeket, itthon és külföldön megjelent tanulmányok tucatjaiban foglalkozott a századforduló spanyol és latin-amerikai költőivel, recenziókat jelentetett meg a hazai szaksajtóban a spanyol filológia újdonságairól, szerzőként és főmunkatársként gondozta a Világirodalmi Lexikon spanyol anyagát, költészeti antológiákkal népszerűsítette hazánkban a spanyol nyelvű irodalmakat. Sokféle módon és sokat tett a magyar irodalomnak spanyol nyelvterületen való megismertetéséért. Munkásságának legjelentősebb iránya mégis a XX. századi spanyol költészet kutatása volt. E korszak egyik kiemelkedő képviselőjének, Antonio Machadónak szentelt monográfiája 1975-ben jelent meg spanyol nyelven az Akadémiai Kiadó gondozásában.

Dédelgetett álma, amelyet már nem tudott megvalósítani, egy új spanyol irodalomtörténet megírása volt. Távozása fájdalmas, nehezen betölthető űrt hagy maga után.

Kulin Katalin

Az Anyegin legújabb magyar fordítása

PÉTER MIHÁLY

Habent sua fata libelli – a régi rómaiak tudták, hogy a könyveknek is megvan a maguk sorsa... Tegyük hozzá, hogy olykor a műnek nemcsak a sorsa, azaz utóélete érdemel külön figyelmet, hanem keletkezésének kontextusa is, azok a társadalmi, politikai, kulturális vagy egyéb körülmények, amelyek között létrejött. Puskin verses regénye az első magyar fordításának megjelenése óta eltelt csaknem 130 év alatt annyira szervesen épült be irodalmi köztudatunkba, hogy túlzás nélkül beszélhetünk a „*magyar Anyegin*” sorsáról. De talán érdemes akár csak nagyon röviden is felidézni az immár örövendetesen négyre szaporodott teljes fordítások keletkezésének sajátos kontextusát.

Bérczy Károly *Anyegin*-fordítását 1866-ban adta ki a Kisfaludy Társaság, alig néhány évvel a Bach-korszak lezárulása után, amikor az idősebb, de még a középkorú nemzedékek emlékezetében is élénken élt a szabadságharc bukásának, a Paszkevics tábornok orosz seregei előtti fegyverletételnek gyászos emléke. Ám Bérczy Károly, aki egy ideig Széchenyi István mellett titkárkodott és tagja volt Petőfi körének, a Tizek Társaságának (az akkori idők „Petőfi Kör”-ének!), nagyon jól tudta, hogy az *Anyegin* szerzője „[...] nemzetének csupán ágyúkra és szuronyokra támaszkodó hatalmát a nagyság alapjául elfogadni nem akarja s mindamellett hazája nagy jövőjének ösztönszerű reményétől megválni nem képes.”¹

Mészöly Gedeon századunk 30-as éveinek végén kezdett először gondolni az *Anyegin* lefordítására. Akkoriban (igaz, csak nagyon rövid ideig) némi repedés mutatkozott a Szovjetunió „tudomásul nem vételén” alapuló hivatalos magyar kultúrpolitikán, s a kiváló magyar filológus hozzájuthatott néhány, az 1937-es Puskin-jubileumra megjelent orosz tanulmányhoz.² Mészöly fordítása 1945-ben látott napvilágot, abban a sorsfordító évben, amely új fejezetet nyitott többek között az orosz-magyar irodalmi kapcsolatok történetében is.³

Ismét más volt a konstelláció a harmadik fordítás megjelenésekor. 1949-ben, a költő születésének 150. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségek hivatalos megnyitóján a politikus-vezérszónok Puskin meghamisításával, „oroslánkörmeinek kima-

¹ Anyegin Eugén. Regény versekben. Írta Puskin Sándor. Oroszból fordította Bérczy Károly. Második kiadás. Franklin Társulat, Buda-Pest, 1880. Előszó: 4–5 l.

² Fenyvesi István–Erdei Juszтина: A második „magyar Anyegin”. Magyar Nyelv 77 [1981], 321. l.

³ Anyegin Eugén. Verses regény. Írta Puskin Sándor. Fordította Mészöly Gedeon. Keresztes-kiadás, Bp., 1945.

nikűrözésével” vádolta Bérczyt. Nem sokkal később az Új Magyar Könyvkiadó pályázatot hirdetett az *Anyegin* újrafordítására. A pályázatot Áprily Lajos nyerte el, fordítása 1953-ban jelent meg.⁴ Áprily emberi tartására és művészi tisztességére jellemző, hogy miközben mesterségbeli tudásának legjavát kamatoztatta fordításában, tisztelettel és elismeréssel adózott fordító-elődjének, egyetlen szóval sem kisebbitve a Bérczy-féle fordítás érdemeit.⁵

A legújabb *Anyegin*-fordítás, Galgóczy Árpádé nem nyilvánosan meghirdetett pályázatra készült. Galgóczy a háború után, még mint forrófejű gimnazista kamasz részt vett egy fegyveres szervezkedésben a szovjet hadsereg ellen – és hamarosan Szibériában találta magát... Lélekbüvárnak (vagy írónak) való feladat lenne annak felderítése, hogy a fogság, majd pedig a száműzetés testi és lelki megpróbáltatásai miként érlelték benne az elhatározást (és a kitartást!) a szigorú formába rendezett több mint öt és félezer sor lefordítására. Mindenesetre Galgóczy a megjelenés minden reménye nélkül fogott hozzá a fordításhoz, és csupán a későbbiekben élvezhette néhány, a műfordítói östehetségre felfigyelő filológus – legfőképpen Szántó Gábor András – folyamatos biztatását és önzetlen segítségét.⁶ A sors újabb fintora, hogy Galgóczy fordítása az érettségiző diákok felkészítését célzó népszerű „Matúra klasszikusok” sorozatban jelent meg akkor, amikor az orosz nyelv és irodalom gimnáziumi oktatása éppen nem „felszálló ágában” leledzik.⁷

E rövid áttekintésből is látható, hogy az *Anyegin* magyar fordításai ugyancsak eltérő körülmények között jöttek létre. A lehetséges tanulságok közül csupán egyet szeretnék kiemelni: két kultúra, két irodalom kapcsolatának, affinitásának mélyáramát a felszín viszontagságai (beleértve a felülről vezényelt „barátkozások” és „elhidegülések” időszakait) csupán ideig-óráig képesek megzavarni.

Mindazonáltal a kontextusok figyelembevétele csak a fordítások létrejöttének értékelését segíti, minőségük megítéléséhez kevés támpontot nyújt.

Galgóczy Árpád fordításáról – hadd előlegezzem itt a végső következtetést – elmondhatjuk, hogy az minden tekintetben méltó versenytársa a nagy elődök, Bérczy és Áprily teljesítményének.⁸ Minthogy a fordítások tüzetes egybevetése nagy terjedelmet igényelne, az alábbiakban csupán néhány fontosabb mozzanat kiemelésére szorítkozom.

Az *Anyegin*-fordítások stíláris megítélésénél két szempontot kell kiemelnünk: az idő perspektíváját és az eredeti mű stíláris többszólamúságát. Puskin 1823–1831 között, tehát nagyjából 170 évvel ezelőtt írta az *Anyegin*-t. Ha az olvasói befogadás szempontjából próbáljuk meghatározni a fordítással szemben támasztandó követelményt, az alábbi alternatíva elé kerülünk: mely esztétikai hatást kíséreljen meg a fordítás megközelíteni

⁴ Puskin: Jevgenyij Anyegin. Verses regény. Fordította Áprily Lajos. Új Magyar Könyvkiadó, Bp., 1953.

⁵ „Bérczy fordításánakénye idestova száz esztendeje gyönyörködteti az Anyegin-olvasók meg nem fogatkozott táborát...”, írta, s „a szépséghez ragaszkodó hűség” kérdésére – miért kellett *Anyegin*t újrafordítani? – így válaszolt: „Mert meg kellett az 1950-es évek nyelvén szóltatni.” Áprily Lajos: *Anyegin*-fordításom margójára. Csillag 1953/6, 867. l.

⁶ Lásd Pór Judit: Galgóczy Árpád hódító hadjárata és a magyar Anyegin. Holmi 1992/1, 114–120. l.

⁷ Alekszandr Puskin: Jevgenyij Anyegin. Verses regény. Fordította Galgóczy Árpád. Matúra klasszikusok. IKON Kiadó, Bp., 1992.

⁸ Mészöly Gedeon fordítását nem tekinthetjük csupán irodalomtörténeti kuriózumnak. Egyes szerencsés megoldásai, sorai vagy éppen strófái figyelmet és elismerést érdemelnek. Fordítása azonban egészében egyetlen színvonalú, sok helyütt mesterkelt vagy költőtlen.

– azt, amelyet az eredeti mű a kortárs orosz olvasóban keltett, vagy azt, amelyet a mai orosz olvasóban kelt? Az első követelmény megvalósításának lehetőségét eleve elvetethetjük. Kortársi vallomások és bizonyos filológiai spekulációk segítségével kikövetkeztethetjük a mű egyes elemeinek stílári hatását a korabeli olvasóra, de sosem a teljes mű hatását és sosem az eleven esztétikai élmény szintjén.⁹ A másik követelmény megoldása is nagy nehézségeket támaszthat, ugyanis az 1820-as évek és az 1990-es évek orosz nyelve közötti távolság nem egyenlő azzal a távolsággal, amely e két időszak magyar nyelvhasználatában között van. Amíg a mai orosz olvasó alig érez különbséget Puskin nyelve és a mai orosz irodalmi köznyelv között,¹⁰ addig napjaink magyar olvasójára az 1820-as évek (pl. Vörösmarty költészetének) nyelve egyértelműen régies benyomást kelt. Mészöly Gedeon csupán látszólag járt el körültekintően, amikor *Anyegin*-fordítását elvileg egy sajátos stílustörténeti „szillogizmusra” alapozta. Ennek premisszái: 1/ Az orosz „nemzeti klasszicizmus” irodalmi nyelvét Puskin teremtette meg a népi nyelv alapján s a régebbi irodalom egyes elemeinek felhasználásával. 2/ A magyar nyelv és irodalom történetében az ehhez hasonló folyamat Arany János művéhez kapcsolódik. Konklúzió: Puskit az Arany János-i stíluselvek alapján lehet és kell magyarra fordítani. Bármennyire tetszetős is ez a gondolatmenet, valójában túlságosan elvont és spekulatív: nem veszi figyelembe a mai orosz irodalmi nyelv kialakulásának konkrét és sajátos tényezőit, az egyházi szláv elemek és a nyugat-európai (elsősorban francia) minták szerves beépülését az irodalmi nyelv normarendszerébe, tehát éppen azt, ami a puskin színtézis lényegét jelenti, s ami nem állítható egyszerű párhuzamba Arany János nyelvi és stílári teljesítményével.

Az idő-perspektíva vonatkozásában természetesen Bérczy volt a legkedvezőbb helyzetben, hiszen fordítását mindössze 30 év választotta el az eredetitől. Nem véletlen (bár a mai magyar olvasó számára korántsem magától értetődő), hogy a szigorú kortárs kritikus, Gyulai Pál éppenséggel „keresetlen és igénytelen egyszerűségében” látta e fordítás hűségének „fő biztosítékát”.¹¹ Áprily saját korának magyar nyelvén kívánta megszólaltatni az *Anyegin*-t, nyilvánvalóan ez volt Galgóczy célja is, noha erre vonatkozó nyilatkozatáról nincs tudomásom. Ez a törekvés – figyelembe véve Puskin nyelvének „maiságát” – helyeselhető. Mindamelllett a fordító nem feledkezhet meg arról, hogy az eredeti mű a múlt század 20-as éveiben keletkezett,¹² s e tény mértéktartással és jelzésszerűen érzékeltetnie kell a fordítás szövegében; ugyanezen okból kerülnie kell az olyan jellegzetesen mai nyelvi elemek használatát, amelyek a szöveget kimozdítanák az eredeti mű és annak fabulája időbeli keretei közül. Íme egy jó példa Galgóczynál a csupán jelzésszerűen régies, finoman patinás megfogalmazásra:

⁹ Ebben a tekintetben egyébként Puskin metanyelvi kommentárjai a regény szövegében segíthetik a fordító munkáját. Például: Он поддал руку ей. Печально / (Как говорится, машинально) / Татьяна молча оперлась... (IV, 17); „S mert Jevgenyij karját kínálja, / (*Gépiesen*, így mondanák ma) / Odadja ernyedő kezét...”

¹⁰ Vö.: Ё. А. Успенский: Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.), „Лит-изд.” Москва, 1994. 183. l.

¹¹ D. Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): Orosz írók magyar szemmel I. Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai a kezdetektől 1919-ig. Bp., 1983. 114. l.

¹² A Puskin-kutatók szerint a regénybeli történetek is az 1820-as évek első felében mennek végbe. Lásd С. Бонди: Календарь „Евгения Онегина” – In: А. С. Пушкин: Евгений Онегин. Литгиз. Москва, 1960, 272–274. l.

De bál zajától elcsigázva
Míg éjre váltja reggelét,
Nyugalmat nyújtva rejti ágya
Az élv s a pompa gyermekét.
(I, 36)¹³

Az *Anyegin*-fordítások megítélésének másik próbaköve a regény stiláris többszólamúságának átültetése. E bonyolult többszólamúság az *Anyegin* műfaji sajátosságából fakad: роман в стихах, azaz verses (= versben írt) regény, s e meghatározás akár poétikai önellentmondásnak is tekinthető. 1823 novemberében Puskin ezt írta barátjának és költőtársának, Vjazemszkijnek: „[...] Ami munkámat illeti, most nem regényt írok, hanem verses regényt – ördögi különbség.”¹⁴ Ennek az „ördögi különbségnek” a lényegét Bahtyin tárta fel *A szó a költészetben és a prózában* c. tanulmányában. Nézete szerint „a regény mint egész sokstílusú, több szólamú, több nyelvi réteget magába foglaló jelenség.” „[...] a regény stílusa – több stílus egybekapcsolódása; a regény nyelve – „nyelvek” rendszere.”¹⁵ Ezzel szemben „a költői műfajok nyelve olyan egységes és egyedüli *ptolemaioszi világ*, melyen kívül semmi más nem létezik, és semmi másra nincs szükség. A költői stílus számára szervesen elérhetetlen a nyelvi univerzumok [...] sokféleségének eszméje.”¹⁶ E kibékíthetetlennek tetsző ellentmondást Puskin zseniálisan oldja fel az *Anyegin*-ben, amikor a regény nyelvét sokhangú, de harmonikus egységbe ötvözi. Egy másik tanulmányában Bahtyin hivatkozik Belinszkij gyakran idézett megállapítására az *Anyegin*-ről mint „az orosz élet enciklopédiájáról”, és hozzáteszi: „De nem valamiféle néma, tárgyi-dologi, mindennapian gyakorlatias enciklopédia. Maga az orosz élet szólal meg benne a kor valamennyi hangján, nyelvén és stílusában.”¹⁷ Tegyük hozzá, hogy Puskin nemcsak a korabeli társadalom különböző rétegeinek képviselőit szólaltatja meg a regényben, hanem Anyegin és Tatyjana esetében a személyiség alakulását is ábrázolja nyelvi eszközökkel. Emellett a regényben – s ez némiképpen túlmutat Bahtyin monolitikus költői nyelv-felfogásán – magának a költőnek a hangja is állandóan modulál, könnyedén vált át prózai természetességből a romantikus emelkedettségbe, az elnéző iróniából az éles szatírába vagy éppen az elégikus érzelmességbe.

Hogyan valósul meg ennek a nyelvi-stiláris sokhangúságnak és sokszínűségnek költői szintézise? Mi teremti meg az egységet és a harmóniát a sokféleségben? A lényeget tekintve természetesen a regény líraisága, az, hogy a költő mindent és mindenkit a maga szemével láttat, hogy „benne van” hőseiben, mégpedig nemcsak Anyeginben,

¹³ „А, дитя, сын, друг стб. + elvont főnév birtokos esete” típusú perifrastikus személy-jelölések a Puskin korabeli költészetnek kedvelt stíluseszközei. Lásd А. Д. Григорьева: Поэтическая фразеология Пушкина – In: Поэтическая фразеология Пушкина. Отв. ред. В. Д. Левин. Москва 1969. 23. l.

¹⁴ „Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница.” А. С. Пушкин: Полное собрание сочинений в десяти томах. Том X. Москва. 1958. 70. l.

¹⁵ Mihail Mihajlovics Bahtyin: A szó esztétikája (Válogatott tanulmányok). Gondolat, Bp. 1976. 175. l.

¹⁶ M. Bahtyin: i. m., 200 l.

¹⁷ M. Bahtyin: A regénynyelv előtörténetéhez. – In: A szó esztétikája. 226. l.

hanem Lenszkijben, sőt Tatyjanában is.¹⁸ A nyelvi megformálás szintjén a regény költői egységét mindenekelőtt a versforma biztosítja, a zseniális és unikális „anyegini strofa”, már-már a versszak lehetséges határát feszítő terjedelmével (14 sor), szigorú, de változatos rímképletével és belső kompozíciós lehetőségeivel, amelyekkel oly mesterien él a költő. A regény lírai egységét megteremtő költői hangról ismét Bahtyint idézhetjük: „Az idegen stílusnak [...] ez a regényszerű megjelenítése a közvetlen szerzői beszéd egészének rendszerén belül [...] az intonációval, itt konkrétan az ironikus-parodizáló hangvétellel, mintegy idézőjelbe kerül.”¹⁹ Ezen „intonációs idézőjeleken” az egész regényen végigvonuló ironikus-önironikus hangvétel értendő a maga lágyabb–elnézőbb és keményebb–szigorúbb modulációival.

A fentiekben talán sikerült némiképp érzékeltetnem, milyen nehéz feladattal szembesültek az *Anyegin* magyar fordítói. A stílárius többszólamúság megszólaltatása a Bérczy-féle fordításnak nem a legerősebb oldala, erről tanúskodik többek között Fodor András dicsérve-korholó, szelíd bírálata: „Bérczy fordításának külön erénye a sajátos, egységes stílus, mely mögött folyton ott érzünk valamiféle korhoz kötött hangulatot, melyet szívesen azonosítunk az eredeti mű hangulatával.”²⁰ Ugyanakkor megfontolandó Gyergyai Albert véleménye, aki az *Anyegin* „biedermeieresítését” nem annyira a fordító szándékának, mint inkább a befogadás, az olvasói közfelfogás torzító hatásának tulajdonította.²¹ Mészöly esetében nyilvánvaló, hogy „[...] Puskin előadásmódjának elegáns könnyedségét semmiféle népiesség címen nem nehezítheti el a fordító.”²² Áprily Lajos fordítása a fordító eredeti költői tehetsége, orosz nyelvismerete és a szövegűsége való szigorú törekvése folytán számos helyen felülmúlja a megelőzőeket. Ám éppen a „mindenáron való űsége törekvés” kényszeríti olykor Áprilyt olyan mesterkélt megoldásokra, amelyek elhomályosítják az eredeti szöveg természetességét, könnyed stílárius váltásait. „A te szép és jó szavaid nem egy ízben erőltettek [...]” – írta Áprilynak barátja és híve, Vajthó László.²³

Megítélésem szerint a puskinsi szöveg polifonikusságát, s benne a szerző hangjának természetességét Galgóczy fordítása közelíti meg legjobban. A tüzetesebb összehasonlító elemzést (remélhetőleg nem sokkal) későbbi időre halasztva, itt csupán néhány szemelvény bemutatására szorítkozom. Íme egy példa a szerző természetes és könnyed társalgási hangjára:

¹⁸ Annak idején már Puskin egyik legközelebbi barátja, Küchelbäcker észrevette, hogy a regény VIII. fejezetében a költő és Tatyjana hasonlítanak egymásra. Idézi A. Слонимский: Мастерство Пушкина. Москва. 1959. 364. l.

¹⁹ M. Bahtyin: A regénynyelv előtörténetéhez. – In: i. m., 221. l.

²⁰ Fodor András: Az *Anyegin* új fordítása. Irodalomtörténet, 1954. 493. l.

²¹ „S íme, ez az az *Anyegin*, [...] a múlt század érzélemlilágának egyik legnemesebb hajtása, akit ma nálunk közmegegyezéssel biedermeier lovaggá ütnek, szűk nadrágban, Werther-frakkal, „spinét-muzsikával” és más rekvizitumokkal, lényeggé emelve a részletet [...]” Gyergyai Albert: Klasszikusok. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1962. 416. l.

²² Fodor András: i. m., 493. l.

²³ Vajthó László: Levél Áprily Lajosnak. Alföld 1963/3. 65. l.

Az asztalnál a whist-vitézek
 Már túlvannak nyolc robberen;
 Már helyet is nyolcszor cseréltek;
 Teát hoznak. Én kedvelem
 Az órát ebéddel, teával
 Jelölni meg és vacsorával.
 Vidékünk bölcs szokása ez:
 A gyomrunk pontosan jelez;
 S mit zárójelben említék föl,
 Ha verset írok jómagam,
 Épp oly gyakorta szól szavam
 Torról, borokról, ételekről,
 Mint a tied, áldott Homér,
 Kit harminc évszázad dicsér.
 (V, 36)

Megjegyzendő, hogy ennek a könnyed és elegáns hangvételnek a fordító nemcsak szókincsét, hanem mondatfűzését és verstani megjelenítését (áthajlások!) is híven tükrözteti. Hasonlóképpen sikeres a dialógusok természetes ritmusának átültetése, amelyek, akárcsak az eredetiben, a közbevetésekkel és hiányos szerkezetekkel együtt „súrlódás” nélkül simulnak a négyütemű jambusi sorokba. Jól példázza ezt Anyegin és Lenszkij párbeszéde a III. fejezet elején. Anyegin nem érti, miért látogatja barátja oly sűrűn a szomszédos Larin-családot:

– Nem látok abban semmi rosszat. –
 „De az unalom, öregem...”
 – A talmi fény, a lárma bosszant;
 A szűk családi kör nekem
 Jobb, abban én... – „Megint eklóga!
 Hagyd már, barátom, semmi jóra
 Nem mégy velem; de menj, ha kell.
 Hanem várj csak, Lenszkij, figyelj:
 E Phyllist láthatnám-e végre,
 Kit tollad, rímeid sora,
 Könnyed dicsér, *et cetera*?
 Mutass be!” – Tréfálsz. – „Ej, mivégre!”
 – Remek. – „S mikor?” – Most is lehet.
 Nagyon szívélyes emberek...

(III, 2)

Puskin tájleírásai prózájának nemes egyszerűségét vetítik előre. A „közönséges” (azaz nem vadregényes) természet megjelenítését tömör, rövid mondatokban, egy-egy jellegzetes részlet kiemelésével kritikusai eleinte értetlenül, sőt gúnyolódva fogadták.

Galgóczynek nem egyszer sikerül adekvát eszközökkel és költői erővel megjelenítenie a barbizoni iskola *paysage intime*-jeire emlékeztető puskinsi tájleírásokat:

Szürkült. Az égen messzi fények
Remegtek. Zúgott egy bogár.
Víz csobbant. Elcsitult az ének;
Látszott: halásztűz füstje száll
A túlparton, s a tiszta réten
Halványan és ezüstfchéren
Teríti szét fényét a hold...
(VII, 15)

Galgóczy nem egy esetben a leírás korántsem hivalkodó zeneiségét is megszólaltatja, mint például a hasadó hajnal összetett dinamizmusának festésében. Vessük egybe az eredetivel:

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет
И, вестник утра, ветер вест,
И всходит постепенно день.

A hajnalpírt legszívesebben
Az erkélyen kint várta meg,
Mikor a sápadt végtelenben
A csillagár végsőt remeg,
Mind fényesebb a föld határa,
Szél rezdül, friss reggel futára,
S az új nap mind feljebb nyomul.
(II, 28)

Az emelkedett romantikus hangvétel a regényben főleg Lenszkij alakjához kapcsolódik. A végzetes párbaj előtti éjszakán írt elégiája (amely bizonyára sok olvasóban idézi fel az ismert áriát Csajkovszkij operájából) ennek a stílusnak valóságos remeke. Lefordításánál Galgóczynek elsősorban Bérczy „helyzeti előnyét” kellett „ledolgoznia”, s ez, úgy tűnik, sikerült is neki:

„Ki mondja oh meg, hova lettek
Tavasom arany napjai?
Mit rejt jövőmnek ködhomálya?
Szemem kutatja s nem találja
Sorsomnak titkát. Ám legyen,
Hozzon rám bármit végzetem,
Küldjön bár a nyíl nyugovóra,
Vagy mellettem suhanjon el:
Aludni vagy virrasztzni kell,
Üt majd a végzettelmes óra;
S én áldom a napot, ha kél,
Áldom, ha nyugszik s jó az éj...”
(Bérczy fordítása, VI, 21)

„Hová, hová tűntél előlem
Arany napoddal, szép tavasz?
Milyen sorsot kínál a reggel?
Hiába nézem szomjú szemmel,
Rajt éj homálya lengedez.
Mindegy: a Sors törvénye ez.
Vagy nyíl sebez szíven találva,
Vagy célt hibázva száll tova,
Az álom s ébrenlét sora
Így múlik, egymást egyre váltva.
Áldott a nappal gondja mind,
Áldott az éj, ha jön megint...”
(Galgóczy fordítása)

Az *Anyegin* stiláris polifóniájának fontos összetevője az olykor élesen szókimondó szatirikus hang, amelyet Galgóczy enyhítés nélkül szólaltat meg. Jó példa erre Lenszkij párbajsegédjének, a krakéler Zareckijnek jellemzése, amelynek utolsó két sorában rejtett voltaire-i reminiscenciák erősítik az iróniát:

... öt versztára tán
Krasznogorjétől él virulva,
Nagy, bölcs magányban elvonulva
Zareckij, múltunk nagy fia,
Kocsmák izgága bajnoka,
S a kártyás latrok fővezére.
Manapság egyszerű, szerény,
Több gyermekes vén agglegény,
A legjobb társ, maga a béke,
Sőt tisztességes ember is!
Korunk halad, ha lassan is. (VI, 4)

Puskin nyelvének fontos jellemzője a tömörség. Költészetének lelkes francia híve, Prosper Mérimée a latinhoz hasonlította a puskinsi vers lakonizmusát.²⁴ E tömörség hatásos megnyilvánulási formája az aforisztikus fogalmazás, amelynek a nyelvi eszközök gazdaságos felhasználása mellett lényeges feltétele a kiértelt, letisztult gondolat. Ezek a puskinsi „szentenciák” különösen nehéz feladat elé állítják a fordítót, egyfelől azért, mert az orosz nyelvnek valóban magas a tömörségi „együtthatója”, másrészt azért, mert az eredeti szöveg rendszerint „eredendően” tömörebb, mint a fordítása. Az aforizma a jelentés, a szerkezet és a ritmus egybeszerkesztésének, egybecsiszolásának mestermunkája az adott nyelv anyagán – más nyelvi anyagon „másolatot” készíteni róla nem könnyű feladat. Az *Anyegin* aforizmaínak magyar fordításai külön elemzést érdemelnének; az alábbiakban csupán néhány példa bemutatására szorítkozom.

Ritka szerencse, amikor több fordítás is átmenti az eredeti megfogalmazás aforisztikusságát. Például: Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей (I, 46); Bérczy: *Ki élt s gondolkodott: az embert / Szíve mélyéből megveti*; Áprily: *Ki élt s gondolkodott, az embert / Lelkében mélyen megveti*; Galgóczy: *Ki élt s ítél, a szíve mélyén / Az embert régen megveti. Как грустно мне твоё явление, / Весна, весна! пора любви!* (VII, 2); Bérczy: *Tavaszi, te szerelem idénye, / Jöttöd mily bánatos nekem!* Áprily: *Nekem, jaj, bútt hoz visszatérted, / Tavasz! Szerelmes szép kora!* Galgóczy: *Mily bánatot hoz érkezésed, / Tavasz! Szerelmünk évszaka!*²⁵ Némely esetben Galgóczy megoldása tűnik a legsikerültebbnek: Мечтам и годам возврата (IV, 16); Bérczy: *Ábrándaink az eltűnt korról / Nem térnek vissza soha, nem!..* Áprily: *Nem térnek vissza álmok, évek...* Galgóczy: *Se múlt, se álom vissza nem tér. Москва...*

²⁴ Idézi Л. Благой: Мастерство Пушкина. Москва, 1955. 45. l.

²⁵ Noha ez utóbbi esetben egyik fordítás ellen sem merülhet fel komolyabb kifogás, az *Anyegin* hazai táborának idősebb nemzedéke (e sorok íróját is beleértve) aligha képes elszakadni a szállóigévé vált Bérczy-féle változattól; ez persze nem objektív értékítélet, hanem inkább befogadás-lélektani jelenség.

как много в этом звуке / Для сердца русского слилось! (VII, 36) Bérczy: *Moszkva... E szónak hallatára / Az orosz szíve újra él, / S ezer emlék viszhangja kél. Áprily: Moszkva!.. Mi minden cseng nevedben, / S a visszhang, mit csengésed ad, / Orosz szívet hogy megragad! Galgóczy: Moszkva... Nevednek hallatára / Hogy feldobog orosz szíviünk! Be sok, be drága vagy nekünk! A puskinai tömörség különösen jól megragadható az alábbi esetben, ahol mintegy nyomon követhetjük a szentencia kialakulását. A költő Chateaubriand mondásából – *Si j'avais la folie de croire encore au bonheur, je le chercherais dans l'habitude* – „véste ki” az alábbi két sort: Привычка свыше нам дана: / Замена счастью она (II, 31)²⁶ A fordítások közül – az egyik szokatlan hangzású szava ellenére – alighanem Bérczyé a legjobb: *A megszokás oly pótolék, / Mit boldogságért ad az ég; Áprily: A megszokás mennyből való, / Boldogságunkat pótoló. Galgóczy: A megszokás mennybéli jó, / S a boldogság helyett való. Akadnak persze az Anyegin-ben olyan aforisztikus megfogalmazások is, amelyekkel egyik fordító sem tudott megbirkózni. Például: Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь (I, 5); Bérczy: Többé-kevésbé iskoláztunk / Mi oroszokul eleget; Áprily: Így-úgy csak tágul szemhatárunk, / Fel-felszed egyetmást az ész; Galgóczy: Mi csínján bántunk mind az ésszel: / Tanultunk egy- s mást úgy-ahogy. Блажен, кто смолоду был молод, / Блажен, кто вовремя созрел (VIII, 10); Bérczy: Boldog, ki ifjúságát élte, / Megérett annak idején; Áprily: Boldog, ki ifjan ifjúkort él / S érés-időben érni kezd; Galgóczy: Boldog, ki ifjú ifjúkorban, / Ki érni tud, ha érni kell.**

Természetesen Galgóczy Árpád fordítása sem „szeplőtelen”. Erről azért is szólni kell, mert a „szeplők” többsége egy újabb kiadásban könnyen eltüntethető. Csekély számban fordulnak elő félreértések, mint pl. a Pletnyovhoz írt ajánlásban, ahol a költő szerény szavaiból – Хотел бы я тебе представить / Залог достойнее тебя [kiemelés tőlem P. M.] 'Szerettem volna felajánlani neked barátságom hozzád méltóbb jelét' – a fordító „eltünteteti” a szerénységet: *Neked szeretném felkínálni / Barátságom méltó jelét.* (Vö. Áprilynál: *Bár adhatnék a hű barátnek / Ennél méltóbb hűség-jelét.*) Noha Galgóczy nyelvezetének maisága általában indokolt és dicséretes, a szövegbe itt-ott becsúsztak könnyen kigyomlálható nyelvi és/vagy stílári anakronizmusok. A fordító két ízben is használja a *gang* szót, egyszer „lépcsőtornác” (III, 38), másszor pedig az udvarházi „pitvar” (VI 1) helyett. Hasonló anakronizmusok a *nosztalgiáztak* (II, 34), *vicelelek* (IV, 35), *blőd* (VI, 6) szavak. A fordítónak az újabb magyar szlengre is gondolnia kellett volna, mielőtt leírta a furcsa asszociációkat keltő sorokat: *Gondolkodón dákót ragad, / S két csontgolyót használva csak / Magában játszik.* (IV, 44) Tudjuk, hogy Puskin nem volt álszemérmes és nem riadt vissza az életörömet sugárzó, egészséges erotika ábrázolásától, azonban a nyelvi megformálásban a nyers szókimondással szemben az elegáns körülírásokat részesítette előnyben. Ezért nem tekinthető szerencsésnek az olyan megfogalmazás, mint *S menyasszonyokból nagy csokor / Van itt, s felízgat bármikor* (VII, 51; kiemelés tőlem P. M.) Olga nem sokáig siratta Lenszkijt s csakhamar beleszeretett egy ulánus tisztbe: Улан умел ее пленить, / Улан любим ее душою... (VII, 8–10) Galgóczy „túlfordít”: *Ifjú ulánus foglya már, / Bókot, szerelmet tőle vár,*

²⁶ Lásd Puskin 15. sz. jegyzetét az *Anyegin*-hez.

/ *Csak őt kívánja lelke, teste...* [kiemelés tőlem P. M.] Vö. Áprily szöveg- és stílushű fordításával: *S egy szép ulánus rabja lett: / Szerelem gyúlt szívében újra...*

Az eredeti mű rejtett idézeteinek és irodalmi reminiscenciáinak átültetését egyik fordítótól sem kérhetjük számon.²⁷ Az olvasó viszont kellemes meglepetésként fedezhet fel Galgóczy szövegében egy rejtett József Attila-idézetet, amely nemhogy nem tűnik anakronisztikus magyarításnak, hanem teljességgel magába fogadja az orosz szöveg értelmét és szépségét:

Морозна ночь; все небо ясно;
Светил небесных дивный хор
Течет так тихо, так согласно...

Fagyos nagy éj; a tiszta égen
A csillagok fényes hada
Oly pontosan, oly csodaszépen
Kering... [Kiemelés tőlem P. M.]
(V, 9)

Az *Anyegin* legújabb, negyedik magyar fordítása teljes mértékben igazolja Kardos László megállapítását: a műfordítás „örökös kollektív nemzeti küzdelem”, amelynek során „az egymás nyomába lépő fordítók az új vívmányok segítségével egyre teljesebben teszik tulajdonukká az idegen kincseket.”²⁸ Galgóczy Árpád fordítása nyeresége és maradandó értéke a magyar műfordítás-irodalomnak, méltó versenytársa Bérczy Károly és Áprily Lajos megelőző fordításainak. Ne várjunk azonban valamilyen végső „eredményhirdetést” ebben a nemes versenyben. Ha a négy magyar fordítást tüzetesen egybevetjük az eredetivel, könnyen találunk olyan strófákat, sőt a strófákon belül egyes sorokat, amelyekben hol az egyik, hol a másik fordítás (beleértve olykor Mészöly Gedeonét is) megoldása tűnik a legsikeresebbnek. A versenynek mégis van abszolút nyertese: maga az olvasó, aki ismét közelebb jutott Puskin „mozarti derűt és mozarti mélységeket ötvöző”²⁹ halhatatlan alkotásához.

²⁷ Egyébként Galgóczy szövegében is vannak „rejtett idézetek”: mintegy tizenöt olyan sort találtam benne, amely szó szerint (vagy majdnem szó szerint) egyezik a korábbi fordítások, főleg Áprily szövegével. Függetlenül attól, hogy az átvétel szándékolt volt-e vagy véletlen, esetleg a rímkenyszer műve, e körülményt jelezni kellene egy remélhető újabb kiadás fordítói előszavában. Ugyanitt szólni kellene Szántó Gábor András szerepéről a fordítás létrejöttében, ő ugyanis többet tett az ügy érdekében, mint amennyi ellenőrző szerkesztői minőségében feladata volt.

²⁸ Kardos László: A világirodalom tolmácsa. Tóth Árpád műfordításai. Művek és mesterek. Budapest, 1958. 166. l.

²⁹ Szőke György: Az örök Anyegin. Beszélő, 1993. január 16. 44. l.

József Attila olaszországi „fortunája”

NICOLETTA FERRONI

„Nagyon sokféleképpen határozták már meg József Attila költészetét és alakját” – írja Umberto Albini József Attila olasz fordítója a Lerici kiadó 1957-es kiadásának előszavában –, „nagyon sokféleképp, talán túlságosan is sokféleképp”. Természetesen az olasz fordító kritikus megállapítása a magyarországi József Attila irodalomra vonatkozott, mindenek előtt az 1937–1957 közötti két évtized ellentmondásos József Attila értékelésére, de úgy érezzük, hogy ugyanaz a megállapítás érvényes a nagy magyar költő olaszországi fogadtatására is.

1936-ban jelent meg a torinói Paravia kiadó gondozásában a nagyhírnű Debreceni Nyári Egyetem igazgatójának, Hankiss János professzornak magyar irodalomtörténete (*Storia della letteratura ungherese*, a cura di F. Faber). A kötetben a 315. oldalon az akkor még szinte ismeretlen költőnek számító József Attila is említésre kerül, igaz nem mint „proletár-költő”, hanem mint az emberi és a költői „árvaság” érzetének költői képviselője. Nem lebecsülendő az a négysoros ismertetés, melyet egy közismerten baloldali érzelmű fiatal költő kap egy, az olasz fasizmus fénykorában megjelentetett magyar irodalomtörténeti áttekintés végén. Hasonlóképp szerepel József Attila neve a nagy olasz *Enciklopédiában*, igaz még nem önálló szócikk formájában, hanem Várady Imre professzor *Magyar irodalom* című áttekintésében, valamint a fiumei „Termini” folyóirat 1941-ben megjelent magyar különszámában (VI. sz. 1296–1271. l.), ahol a szerkesztők három József Attila verset közölnek (*Altató, Reménytelenül, Anyám*) Tóth László és Francesco Nicosia átköltésében.

1942 júniusában a Magyarországon szerkesztett olasz nyelvű „Corvina” folyóirat közül néhány József Attila verset (*Tiszta szívvel, Mama, Megfáradt ember, Az ki olvassa...*) Lina Linari fordításában, Bóka László bevezetőjével. A verseket kísérő jegyzetekben a költő már a városi proletariátus fiaként („figlio del proletariato urbano”) szerepel, aki a város peremén csak a szegénységet ismerhette meg („non conobbe che la miseria”), de aki, annak ellenére, hogy az élet gyötrelem volt („infranto dalla vita”), és ez okozta korai halálát, mégis az új magyar líra legszebb darabjait hagyta maga után („ci ha lasciato in eredita i fermenti implacabili della lirica ungherese piu nuova”). A „Corvina” József Attila portréjának meglepő visszhangja támadt Olaszországban. Még ugyanabban az évben, a nagy olasz filozófus és irodalomkritikus, Benedetto Croce, az általa szerkesztett „La Critica” hasábjain foglalkozik az általa még ismeretlen magyar költővel (XL., 341. l.), mert még a nem túl szerencsés olasz fordításon keresztül is átsütött a *Mamá*-ra emlékező versből áradó varázslat („la magia dei pochi versi”), melyeket egy szegény „anarchista-forradalmár” költő írt édesanyjához, a szegény budapesti mosónőhöz („proletario, figlio di una lavandaia dei sobborghi di Budapest, ribelle, anarchico”).

1943-ban jelentette meg első ízben Pálincás László firenzei magyar tanár az olaszországi magyar irodalomról készített bibliográfiájának első változatát (*Bibliografia ita-*

liana della lingua e letteratura ungherese), melyben már szerepelnek a „szegény” József Attila verseinek első olasz fordításai is. 1947-ben a Római Magyar Akadémia által megjelentetett „Janus Pannonius” második száma közül újból József Attila verseket, kettőt Francesco Nicosia és Tóth László fordításában (*Reménytelenül, Altató*), kettőt Folco Tempesti átköltésében (*Eső, Külvárosi éj*). 1948-ban a magyar költészet másik jelentős olasz fordítója, Paolo Santarcangeli, a „Quaderni internazionali” folyóiratban emlékezik meg József Attiláról (IX., 217–224. l.), aki „megjárta az örület misztikus mélységeit, és fiatalon vetette magát a vonat alá („tocca le misteriose profondità della follia e, ancora giovane, si getta sotto un treno”).

Így jutunk el Olaszországban is a szegény proletárköltő alakjától a „szegény árvából”, „szegény betegé” váló költő portréjáiig. Francesco Nicosia 1949-ben az „Indicatore partigiano” bolognai folyóiratban közöl néhány József Attila verset (*Koldusok, Füst, Kirakják a fát, Egy gyerek sír*), melyek kommentárjában a költő szegény magányos beteg emberként jelenik meg, aki a saját sorsán ugyan nem tud változtatni, de igazságot kíván teremteni a társadalomban („poeta ungherese malato, solo, e alla disperata ricerca della giustizia fra gli uomini”). Ugyanebben az évben Ruzicska Pál, paviai magyar lektor a „Saggi di Umanismo Cristiano” c. folyóiratban visszatérve Benedetto Croce 1942-ben írt József Attila-soraira (1949. 3. l.) rámutat a külvárosi táj és társadalom elidegenedtségére, melyet József Attila költészetében kifejezésre juttatott. A tanulmányt Francesco Fortini és Francesco Nicosia József Attila fordításai követik (*Any, Részeg a síneken, Alföld, Az üvegesek, Tisza, A magyar alföld, Éhség, Megfáradt ember, Kopogtatás nélkül, Várlak*). Ruzicska Pál tanulmánya az első olyan kritikai írás, mely valóban az elemzés igényével készült, ugyanakkor erről is megállapítható, hogy a tanulmányban kirajzolódó kép követi a magyarországi József Attila kép aktuális változatát, ahol a költő tragikus életsorsának okait mindenek előtt a proletár sors és a szegény gyermekkor szenvedéseiben és a szerelmi csalódásokban kívánták fellelni. Ruzicska Pál tanulmányában szerepel először, hogy József Attila egyúttal az egyik legnagyobb alakja a magyar szerelmi költészetnek. Ezt a gondolatot a folyóirat 1949. évi 4. számában közölt újabb József Attila tanulmányában mélyíti el, mely máig az egyik legpontosabb tanulmány, mely olasz nyelven József Attila szerelmi költészetéről, illetve az *Any* és az *Istenes versekről* írtak.

1950-ben új fejezet kezdődik az olaszországi József Attila fordítások történetében. Először Folco Tempesti közöl újabb József Attila áttünetéseket (*Együgyű dal, Eső*) a „Pagine Nuove” hasábjain, majd a Vallecchi kiadónál megjelentetett magyar költői antológiájában. Folco Tempesti jegyzeteiben József Attila továbbra is mint „proletár költő” szerepel, a „szegénység dalnoka”, ugyanakkor átveszi Ruzicskától azt az értelmezést, mely szerint József Attila a modern magyar szerelmi líra egyik legnagyobb alakja. Ennek értelmében veszi be 1957-ben megjelent újabb magyar költői antológiájába a korábban már lefordított versek közé az *Ódát*, József Attila legnagyobb szerelmi költeményét (*Le più belle pagine della letteratura ungherese*. La Nuova Italia, 1957). A „szegény költő” motívuma egyébként mind Ruzicska Pál 1963-ban megjelent magyar irodalomtörténetében (*Storia della letteratura ungherese*, La Nuova Italia, Milano) mind Folco Tempesti népszerűsítő formában írt irodalomtörténeti kézikönyvében (*La letteratura ungherese*. Sansoni-Accademia, 1969) meghatározó tényezőként szerepel.

1951-ben több kisebb írás jelent meg József Attiláról kisebb irodalmi folyóiratok hasábjain (V. Errante–E. Mariano in: „Orfeo”, 1508–1511. l.; A. M. Sirvisky in: „Podium”, 1563. l.), illetve Umberto Albini klasszika-filológus professzor tollából az „Il Ponte” c. tekintélyes firenzei irodalmi folyóiratban (1601–1602. l.) Albini értékelésében József Attila nem csak az örülettel és a hittel szállt szembe („dopo aver gettato la sfida della sua follia e della sua fede”), de egyszersmind ő volt a kornak egyik legfontosabb forradalmi költője is. Ennek a tézisnek igazolására Albini saját fordításában közli a *Nem én kiáltok* és a *Karóval jöttél* c. verseket.

Ugyanebben az évben Albini a „Belfagor”-ban is újabb fordításokat is kísérő tanulmányt közöl a magyar „forradalmár költőről”, akit az igaztalan kor öröklött fel („gettato troppo presto nel turbine delle ingiustizie, maturato attraverso la crisi di un’epoca”). Ruzicska tanulmányát látszik követni, amikor József Attila verseinek zeneiségéről és a költői képek mélységéről beszél, ugyanakkor sajnos fordításaiban nem képes visszaadni a jegyzetekben feltáruló költői értékeket.

1951-ben Várady Imre bolognai magyar professzor a torinói „Convivium”-ban (3., 41. l.) foglalkozik a modern magyar költészet nagy ígéretével („grande promessa della lirica ungherese”), aki szerinte egyszerre bizonyult a proletár költészet egyik legmagasabb pontjának és egyszersmind a moszkvai diktatúra leleplezésének első váteszének („una gloria della lirica proletaria ma anche una vate della dittatura moscovita”). Az 1951-es év olaszországi József Attila publikációit Pálincás László három oldalas tanulmánya zárja, mely a firenzei „Rivista di letteratura moderne” világirodalmi folyóiratban jelent meg, mely egyúttal előkészíti a következő évben Pálincás László gondozásában a Firenzei Fussi kiadónál megjelenő első József Attila válogatást, melynek előszavát és fordításait Umberto Albini készítette. A könyv bibliográfiai jegyzetei közlik az addig Olaszországban megjelent összes József Attila fordítás megjelenési adatait. Így tizenöt évvel a költő halála után Olaszországban is megjelenhetett az első önálló József Attila kötet.

A kötetről Lina Linari írt recenziót a firenzei „Corvina” 1952. évi számában (194–195. l.) A fordító-recenzens szerint Albini olasz fordításai a magyarul is értő olasz olvasó számára jelentéktelennek tűnnek, de a baj az, hogy a magyarul mit sem tudó olasz olvasó számára nem képesek bemutatni egy igazán nagy költőt („a quelli che hanno la fortuna di poter leggere direttamente nel testo il poeta ungherese, la nuova pubblicazione di Albini non dice nulla, ma a chi tale fortuna non ha, non dice che József Attila è veramente uno grande poeta”).

Az ötvenes évek egyébként Olaszországban is a proletár költő portréjának megerősödéséhez vezettek. 1957-ben a milánói Lerici kiadó jelentette meg Umberto Albini József Attila fordításait, 1959-ben Gianni Toti és Marinka Dallos az „Avanti!” kiadásában adnak ki egy Petőfi–Ady–József Attila antológiát, mely első sorban a forradalmár proletár költőt mutatja fel József Attilában, a Révai féle „hármasság” szellemében. 1962-ben a Lerici kiadó újból megjelenteti Umberto Albini József Attila fordításait – immár Szabolcsi Miklós előszavával, aki ekkor lett József Attila új magyarországi „hivatalos szakértője”. Szabolcsi Miklós előszava egyébként az 1959-ben a Római Magyar Akadémián tartott előadásának átdolgozott változata, mely megjelent a budapesti „Acta Litteraria” 1959. évi II. számában „József Attila és a modern európai költészet” címmel (*Attila*

József e la lirica europea moderna). A tanulmányhoz képest az előszó elsősorban az életrajzi részletekben bizonyul gazdagabbnak, de József Attila itt is a proletár sorsból „furcsa költővé” (poeta starno). Mindenesetre a hatvanas évek elején meglehetősen furcsának tűnhetett a magyar kritikus fáradozása, hogy József Attilát mindenáron az európai munkás költészet és a forradalmi lendület („poesia proletaria”, „slancio rivoluzionario”) költőjeként mutassa be. Egyébként Szabolcsi Miklós tanulmánya szerepel Umberto Albini legutolsó József Attila válogatásának, a firenzei Sansoni-Accademia kiadónál 1972-ben *Tiszta Szívvel* címen (*Con cuore puro*) megjelent kötet előszavaként is.

Új színt hozott az olaszországi József Attila fordításokba Gilberto Finzi és Sergio Badali antológiája, mely 1963-ban a pármai Guanda kiadónál *Istenhez kiáltunk* (*Gri-diamo al Dio*) címmel jelent meg. Túl a versválasztás újdonságán a kötet nagy értéke, hogy G. Finzi kísérő tanulmánya nem ismétli meg a költő életrajzára vonatkozó köz-helyeket, hanem lineáris képet kíván adni József Attila költészetéről, melyet a modern európai líra legnagyobb teljesítményeivel szembesít.

G. Firenzi és S. Badali antológiája készítette elő az olasz közvéleményt a máig egyedülálló mű, Mészáros István József Attila monográfiája befogadására. Az 1956 után először Olaszországban élő és tanító magyar kritikus–esztéta a milánói Lerici kiadónál 1964-ben jelentette meg olasz nyelven írt művét József Attiláról és a modern művészet kérdéseiről (*Attila József e l'arte moderna*). Mészáros István monográfiája közhelyek nélkül, komoly esztétikai és társadalmi megközelítéssel mutatja be a modern európai irodalom egyik legnagyobb és legsajátosabb alakjának költészetét. Mészáros hosszan elemzi József Attila költészetének allegorikus jellegét, a versek szimbolikáját és motívumrendszerét, melyet a korabeli európai költészettel állít párhuzamba. Végre József Attila életrajza sem a közhelyek tárháza lesz, hanem egy modern költészet ki-formálódásának képe, ahol az út Szegedtől Bécsen és Párizson át vezet Budapestre, ahol József Attila költészete nemcsak Petőfi és Ady forradalmi költészetének lesz folytatása, de Kassák aktivizmusának, Ady vitalizmusának, Juhász Gyula dekadens „crepuscularizmusá”-nak, Eluard egzisztencialista lírájának is. A Lukács tanítvány szerző igen lényegesnek tartja kiemelni Freud, Marx és Lukács filozófiájának jelenlétét József Attila gondolkodásában és világszemléletében. Mészáros István igen nagy fontosságot tulajdonít József Attila költői formálódásában a szerelem motívumának, mint egzisztenciális faktornak, mely egyetlen fogódzó lett volna a költő számára akkor, amikor a mozgalomból az „elvtársai” kimarták. A 265. oldalas monográfia a legkomolyabb filozófiai elmélyültségű irodalomtörténeti munka, mely a modern magyar költészetről ezideig Olaszországban megjelent.

Természetesen Mészáros István munkája nem szerepel Tolnai Gábornak az Akadémiai Kiadónál megjelent gyűjteményes tanulmánykötetben (*Italia ed Ungheria, dieci secoli di rapporti letterari*, 1967. Szerk. M. Horányi–T. Klaniczay) közölt *József Attila Petőfi nyomában* című tanulmányában (*Sulle orme di Petőfi: Attila József*), melyben a szerző visszatérni látszik a korábbi Révai-féle József Attila interpretációhoz. 1972-ben jelenik meg ismét Szabolcsi Miklós előszavával Albini *Tiszta Szívvel* című kötete, ahol az előszó és a fordító nem vesznek tudomást az egyik legnagyobb igényű olasz nyelvű József Attila portréről.

A Kassák–József Attila „avantgard-vonal” védelmében lép fel a reneszánsz kutató Klaniczay Tibor, az „Ungheria Oggi” 1977. évfolyamába készített tanulmányában, melyben római egyetemi kollégiumának eredményeit foglalta össze (*Ady, Kassák, József: la nascita della poesia ungherese moderna*). Klaniczay Tibor római utódja, Sárközy Péter első olaszországi publikációja is József Attila költészetével foglalkozik. Az új római magyar tanszékvezető az 1980. évi József Attila évfordulóra az „Ungheria Oggi” irodalmi rovatában „különszámot szerkesztett”, 32–52. l. (újraközölve Croce József Attila kritikáját), és közreadta a Római Magyar Akadémián tartott előadásának szövegét: *Attila, figlio di Sisifo. Amore, socialismo, morte nella poesia di Attila*. Itt a költő egyszersmind mint a modern ember egzisztenciális problémáinak első nagy megszólaltatója szerepel. Hasonlóképp az „Ungheria Oggi” 1980. évi számában jelent meg Bonaventura Menato tanulmánya is „Az élet és halál ambiguitása József Attila költészetében címmel (*Alterità e ambiguità della poesia nel nodo vita-morte della visione di Attila József*). A Római Magyar Akadémián rendezett szeminárium alkalmából készült Antonello La Vergata új *Óda* fordítása, melynek magyar nyelvű elemzése a fordító tollából a „Kortárs” 1981. évi számában jelent meg, míg az új fordítás tizenkét évvel később a „Rivista di Studi Ungheresi” 1992. 7. számában Nicoletta Ferroni kísérfő tanulmányával („*L'essere tuo v'empie di sé ogni essenza*”. *L'Ode di Attila József*, 48–65. l.) látott napvilágot.

Nyolc évvel az első római József Attila szeminárium után Fejtő Ferenc és Tverdota György részvételével mutatták be a Római Magyar Akadémián a Tóttössy Beatrix firenzei magyar lektor szerkesztésében megjelent József Attila kötetet, mely „A költő tudata” címet viseli (*Attila József, La Coscienza del poeta*, Lucarini, 1983.). A kötet rövid bevezető tanulmány után Alberto Scarponi és Tóttössy Beatrix fordításában közli József Attila válogatott esztétikai tanulmányait (melyek közül nem egyet már Gianni Toti és Marinka Dallos is lefordított és közölt az „Il Contemporaneo” 1963. számában). A kötet „újdonsága”, hogy a magyar szerkesztőnő még a magyarországi megjelenés előtt közölte a Stoll Béla által sajtó alá rendezett *Szabad ötletek* jegyzékét (Alberto Scarponi fordításában, Stoll Béla jegyzetével), valamint a *Miért fáj ma is?* kötet néhány pszichoanalitikus darabját – még a magyar közlés előtt. 1991-ben jelent meg a Lucarini kiadó *Poesia Europea del Novcento* című antológiája, benne Kőszegi Márta új József Attila fordításaival és Amedeo Di Francesco értő jegyzeteivel. Jelenleg József Attila *Flóra-ciklusa* vár megjelenésre Tomaso Kemény, magyar származású olasz költő érzékeny tolmácsolásában. Az eddig még le nem fordított verseket a Flórához írt levelek és a jelen tanulmányt író szerkesztő bevezető tanulmánya értelmezik (A. József, *Flóra, amore mio. Poesie e lettere a Flóra Kozmutza*, a cura di N. Ferroni. Bulzoni, Roma, 1995.). Az *esztétikai írások*, a *Szabad ötletek* jegyzékének és a *Flóra-ciklus* olasz kiadása után megért az idő arra, hogy hatvan év után olasz nyelven is megjelenhessék egy „József Attila Összes versek”, melynek talán egyik legavatottabb tolmácsolója a most megjelent „Összes Byron” olasz fordítója, Tomaso Kemény lehetne.

Párhuzamos életrajzok, Italo Svevo és Csáth Géza

WENNER ÉVA

Italo Svevo, avagy a trieszti zsidóközösség anyakönyvi bejegyzése szerint Ettore Schmitz önéletrajzi írásában, a *Profilo autobiografico*ban családjá eredetéről szólva csak német ősöket említett. Testvére, a 22 éves korában elhunyt Elio azonban naplójában hosszasan kitért egyik atyai nagybátyjuk, valamint nagyatyjuk magyar származására. "Nagyapám magyar volt, Köpchenből való." – írta. Eszerint a család az akkor Magyarországhoz tartozó Köpchenből került Itáliába. Köpchen, Kleine Kopitz vagy román nyelven Copsa Mica egy Gyulafehérvár és Segesvár között fekvő kisváros. Az 1848-as évek második felében a nagypapa, Francesco Schmitz Magyarországon egy vasútépítkezésen dolgozott, az 1848-49-es forradalom és szabadságharc idején az osztrák hadseregben harcolt, majd Velencébe került. Tudtunkkal ez az egyetlen magyar vonatkozása Italo Svevo életének. Munkáiban sem tesz említést Magyarországról, magyar író nevét is csak egyetlen alkalommal olvashatjuk, ezt is németes formában, Joseph von Eötvösként, az 1896-ban menyasszonya (későbbi felesége) Livia Veneziani számára írt naplójában. (*Diario per la fidanzata*)

E konkrét tényen túl azonban joggal feltételezhetjük, hogy az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozó Triesztben élő író és az ugyancsak e határokon belüli magyar irodalom között lehet szellemi kapcsolat, hiszen a kulturális és társadalmi háttér közös. Ennek értelmében szeretnék rámutatni néhány hasonló pontra a zsimunszkiji tipológiai analógiát véve módszerül a századfordulón élt Csáth Géza és Italo Svevo irodalmi munkásságában.

Mindkettőjük esetében meghatározó jelentőségű volt, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia soknemzetiségű városaiban éltek. Svevo az olasz–német–szláv Triesztben, Csáth pedig a magyar–szerb Szabadkán, amely ebben az időben Magyarország harmadik legnagyobb városa volt. E gazdag kereskedővárosokban a polgári értékrend uralkodott, azaz az egzisztenciális biztonság, a társadalomban betöltött jelentősebb pozíció, stb. Ennek a világnak legmegbecsültebb és legirigyeltebb alakjai a kereskedők, bankárok, hivatalnokok voltak. Az író, általában a művész státuszát természetesen nem ítélték ilyennek. Talán ennek a kialakuló kettős értékrendszernek (a társadalmi és szellemi pozíció elkülönülése) a következményeképpen születtek meg azok a kettős személyiségek, akiknek életében teljesen kettévált a polgári és a művészi szféra. E két külön tény létezését, életük e kettősségét, a két terület elhatárolódását jelzik írói nevük felvételével is. Így született meg Ettore Schmitzből Italo Svevo és Brenner Józsefből Csáth Géza.

Ettore Schmitz banktisztviselő volt a bécsi Union Bank trieszti fiókjában, valamint a Pasquale Revoltella nevét viselő intézetben tanított német és francia levelezést, majd pedig a felesége családjának tulajdonában lévő Veneziani festékgyár kereskedelmi igazgatója lett.

Brenner József pedig dr. Brenner József orvos és pszichoanalitikus volt.

E polgári, nappalaikat betöltő foglalkozásuk mellett azonban estéjüket, éjszakáikat gyakran töltötték egy-egy újság szerkesztőségében, Schmitz a Piccolonál, L'Indipendenténél, Brenner a Bácskai Hírlapnál majd a Budapesti Naplónál, újságíróként kezdve írói pályájukat.

A két író életének kettősségén túl felfigyelhetünk arra is, hogy az általuk teremtett irodalmi figurák esetében ugyanúgy rálelhetünk e kettősségre. Ezeknek a hősöknek szintén van egy polgári lényük, akik íróikhoz hasonlóan vagy hivatalnokok, vagy egyéb foglalkozásuk van, ám a mindennapi életük mellett teremtenek önmaguk számára egy másik világot is, a lélek, az álmok, a psziché birodalmát, s úgy érzik, igazi lényük ez utóbbi, igazi életüket ebben a másik világban élik.

Claudio Magris írta a *Habsburg-mítosz* című művében, hogy e monarchia-mítosz teljesen behatolt az emberek tudatába, érzékeibe ívódott, s így bensőjünkben majdnem tökéletesen sikerült átalakítaniuk az ellentmondásos osztrák valóságot egy nyugodt és biztonságos világgá.¹ E valóságot átalakítani akaró képességet nagyon fontosnak kell tartanunk.

Musil ennek a magatartásnak a következményét írta meg a *Tulajdonságok nélküli emberben*: "Ebben az országban mindig másképpen cselekedtek, mint ahogyan gondolkoztak, azaz egyféleképpen gondolkoztak és másképpen cselekedtek."²

Ebben a monarchiabeli valóságban találhatjuk meg ezeknek a kettős alakoknak a gyökereit, akik elrejtik igazi énjüket és bensőjük titkait, s a külvilág csak felszínes gondolataikat, mindennapos lényüket ismerheti meg. Igen jellemző ez a Svevo teremtette alakokra, Alfonsóra, Emilióra és Zenóra, akiknek tudatában, szubjektumában már teljesen eltűnt, feloldódott az objektív valóság.

Hasonló utat jár be Csáth Géza is az 1908-ban megjelent *A varázsló kertje* című kötete novelláinak hőseivel.

Ekkortájt természetes volt, hogy az irodalom új utakat, megoldásokat keresve a pszichológia felé fordult. Erről az útkeresésről vallott 1894-ben Hermann Bahr, a Junges Wien teoretikusa: "A művészet most el akar szakadni a naturalizmustól és újat keres. Senki sem tudja még, hogy mi lenne ez, a vágy alaktalan és kusza, sokféle dolog után tapogatózik tanácstalanul és sehol semmi. Csak el, mindenáron el az átlátszó valóságtól a sötétbe, az idegenbe, a sejtelmesbe. Ez ma számos művész nyíltan vállalt jelszava."³

Mindkét íróban a naturalista irodalom és Zola keltette fel az érdeklődést a pszichológiai problémák iránt, s a nagy francia realisták – Flaubert, Stendhal, Balzac –, vagy az orosz irodalom nagyjainak – Dosztojevszkij, Csehov, Turgenyev – alkotásait olvasva jutottak el analitikus írói módszerükhöz.

Fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy mindketten olyan városban éltek, ahol a szokásosnál nagyobb mértékben volt jelen a szláv kultúra és irodalom.

¹ Idézi Claudio Magris: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Einaudi, Torino 1983. 16–17.l.

² I.m., 20.l.

³ Hermann Bahr: *Studien zur Kritik der Moderne*. 1894. Idézi Szajbély Mihály: Csáth Géza. Gondolat, Bp., 1989. 43.l.

Talán ennek következménye az is, hogy mindkettőjüket foglalkoztatta a bűn elkövetésének, a gyilkosságnak a problémája, az, hogy mi játszódik le az emberi pszichében a bűn elkövetése után, hogyan nehezedik az emberre saját bűnösségének tudata, s hogyan birkózik meg ezzel vagy vall csődöt. Erről szól a *Belpoggio utcai gyilkosság*, amelyet Italo Svevo még Ettore Samigli néven publikált, és Csáth novellái, amelyek már címükben is utalnak erre, a *Gyilkosság* vagy az *Anyagyilkosság*.

A bűntudatunkkal, a bűn súlyával küszködő, önnön bensőjükbe merülő alakok után és mellett megszülettek a cselekvésre képtelen, álmodozásra termett figurák is, akik lehetnek akár az orosz irodalom antihőseinek leszármazottai, akár a korban olyanra elterjedt schopenhaueri filozófia irodalmi megtestesülései.

"Schopenhauer az első, aki ismert minket, betegeket, szemlélődőket, gondolkodókat" – írta Svevo,⁴ aki mielőtt megismerte volna Freud munkáit, a német filozófusnál találta meg mindazt, ami feltételezni engedte a tudattalan létezését, a psziché két területe – a nappali, a logika, az ész világa, és az éjszakai, rejtett, ösztönös világ – közti feszültséget. Ennek a filozófiának a szellemében született Italo Svevo első két regénye *Una vita* (*Egy élet*) és a *Senilità* (*A vénülés évei*), valamint többek közül választhatjuk példaként Csáth Géza *Parasztszerelem* című novelláját.

Mindkét írónál felfigyelhetünk a természettudományok iránti vonzódásra, művészetsszemléletük és írói gyakorlatuk természettudományos alapjaira. Italo Svevo ezirányú érdeklődésének bizonyítékeként megemlíthetjük *L'uomo e la teoria darwiniana* (*Az ember és a darwini teória*) című írását valamint *La corruzione dell'anima-t* (*A lélek megromlása*), melyekben a svevoi poétika mintegy realizálódott.

Csáth Gézának pedig újságcikkei tanúskodnak ugyanerről. A *vallások és mítoszok pszichológiája* például, amely szerint a természetet kutató embernek Darwinig kellett várnia az élet titkának felfedezésére. "Ő tanított meg bennünket látni zűrzavaros rejtelmek óriási labirintusában, ő volt az, aki felnyitotta fülünket, mint valami lángszerű karmester, hogy csodálatos módon megértesse velünk azt az isteni szimfóniát, amelynek eddig csupán a nagyszerű hallgatásaiban, édes dallamaiban, bámulatos ritmusában tudtunk gyönyörködni, mialatt a nagy zenemű mélyebb értelme, apróbb szépségei és főleg egész összefüggése rejtve maradt előttünk. Mert azt mutatta, magyarázta meg nekünk, hogy az életnek nincs titka. Hogy az életnek egyetlen célja az élés, az élet, s amit látunk magunk körül, az nem más, mint küzdelem a létért, az életért."⁵

A tudományos megismerés útjának jelentős állomásaként pedig Kopernikusz, Darwin és Freudot említi. A freudi módszert nemcsak Csáth Géza használta fel műveiben, hanem Dr. Brenner József is ennek segítségével gyógyított. Freud munkáival való találkozás óriási jelentőségű volt mindkettőjük esetében. A gyakorló orvos Brenner 1911-ben írta első és utolsó tudományos művét, amely az azt követő évben jelent meg *Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa* címmel. Korábban pedig folyóiratokban publikált ismertetéseket Freud műveiről és tanításáról. Az *Élet* 1909. márciusi számában hosszú tanulmánya jelent meg Freud *Álomfejtéséről*, egy hónappal később pedig *Az*

⁴ Idézi Renato Barilli: *La linea Svevo Pirandello*. Mursi, Milano 1972. 21.l.

⁵ Idézi Szajbély Mihály: i.m., 78.l.

emberismeret és a társadalmi fejlődésben ismertette az ősi (tudatalattiba szorult) és a szerzett (tudatos) én freudi kettősségét.

Csáth Géza pedig felhasználta mindezt *Szeptember, A kisasszony, A fekete csönd* (amelynek alcíme: *Egy tébolyda irattárából*) című novelláiban.

Italo Svevo 1908 és 1912 között ismerte meg Freud műveit, ekkor fordult érdeklődése a pszichoanalízis és annak problémái felé. Az első világháború éveiben lefordította Freud *Az álmról* írt művét (*La scienza dei sogni*), néhány esztendő múlva, 1923-ban pedig már ironikus hangú irodalmi műve is megszületett, a *Zeno tudata* (*La coscienza di Zeno*).

Egy 1927-ben, Jahiernak írott levelében pedig már ezt olvashatjuk: "nagy ember ez a mi Freudunk, de inkább a regényíróknak, mint a betegeknek."⁶ (E véleményének kialakulásában minden bizonnyal nem kis szerepet játszott a Veneziani család szerencsétlen tapasztalata a gyakorló orvos Freuddal!)

Balsejtelmekről, előérzetekről, melyek álmok formájában jelentkeznek, szintén olvashatunk mind Italo Svevo mind Csáth Géza műveiben. Gondoljunk Csáth *A béka* vagy *A délutáni álom* című novelláira vagy Svevo *Liviájára*.

Innen már csak egy lépést kellett tenniük, s átléphetek a mesék birodalmába, melyről Csáth *Mesék, amelyek rosszul végződnek, Lányok meséi, A mester meséi* című elbeszélései tanúskodnak, vagy Svevo *La madre* (Az anya) és a *La tribù* (A törzs) című írása.

Végezetül pedig szóljunk a közös szerelemről, a zenéről. Mindketten hegedültek, Csáth zenét is szerzett, s úgy érezte, hogy a zenében, a zenével még tökéletesebben kifejezhetik mindazt, amire elégtelennek bizonyult a szó. Svevonak mindhárom regényében helyet kap a muzsika, Csáth Géza talán legszebb novelláinak ihletője, fősze-replője, és címadója is a zene: például *Eroica, IX. szimfónia* vagy a *Sonata pathétique*.

⁶ Svevo 1927. december 10-i levele Jahiernak.

Domokos Péter: Isztorija udmurtszkoi lityeraturi. (Az udmurt irodalom története.) Izsevszk, Udmurtia, 1993, 446 l.; Formirovanyije lityeratur malih uralszkih narodov (A kis uráli népek irodalmának kialakulása) Joskar-Ola, Marijszkoje kn. izd-vo, 1993, 287 l.

Domokos Péter magyar tudós, a finnugrisztika egyik ismert kutatója gyakran panaszkodott, hogy Oroszországban – sok kollégája munkáihoz hasonlóan – az ő, anyanyelvén írt munkáira nem tartanak igényt, nem vonják be azokat a tudományos és kulturális élet vérkeringésébe, noha e művek rendszerint bennünket, oroszországi finnugristákat érintenek. Az a baj, hogy szakembereink nem tudnak magyarul. A panasz jogos. Az oroszországi finnugor kutatók között elvétve akad olyan, aki olvas magyarul. A kutató bánkódása annál is érthetőbb, mivel *Az udmurt irodalom története* (1975) és *A kis uráli népek irodalmának kialakulása* (1985) címen Budapesten megjelentetett két monográfia a (főleg oroszországi) finnugor népek irodalmi kultúrájának keletkezését és fejlődését vizsgálva, olyan fontos kérdéseket boncolgat, mint e népek életben maradásának lehetőségei és az egyetemes kultúrához való hozzájárulásuk. Az első munkát a szerző kandidátusi disszertációként írta és védte meg 1973-ban, a második doktori disszertációként 1984-ben. Műveiben a finnugor népek íróinak munkásságát és a róluk szóló kutatásoknak a világ tudományosságában eladdig ismertté vált eredményeit tekinti át. Az Udmurt Történeti, Nyelvészeti és Irodalomtudományi Intézet, mai nevén UrORAN megrendelésére Vera Vaszcovsik, az ungvári egyetem oktatója mindkét könyvet lefordította oroszra, és azokat néhány gépírással példányban elhelyezték az intézet könyvtárában. Egyaránt forgatták őket mind az udmurt egyetemi oktatók, mind pedig a hallgatók, s gyakran hivatkoztak rájuk az udmurt irodalomtörténészek, időnként vitába szálltak egymással és a magyar kollégával. Domokos Péter monográfiái ennek ellenére „magában való dolgok” maradtak az oroszországi kutatók számára, hogy az egyszerű olvasókat már ne is említsük. De lehullott a „titokzatosság” nemkívánatos leple: 1993-ban mindkét könyv megjelent oroszul (az egyik Izsevszkben, a másik Joskar-Olában).

A két könyv (mint egyébként minden, amit Domokos Péter írt) egy egységes kutatási munka része, ami a második műben jut a legáltalánosabb formában kifejezésre. A szerző jelzi, hogy a könyv több mint húszévi kutatómunka eredménye. Az uráli (finnugor és szamojéd) népek irodalmának tanulmányozásával kapcsolatban ezt írja: „terveimnek és elképzeléseimnek megfelelően megpróbáltam egy nagyobb munkában megvilágítani először valamelyik kisebb uráli nép irodalmát és ezt az udmurt irodalomról készített kandidátusi disszertációmban valósítottam meg.” Megjegyzi, hogy *Az udmurt irodalom története* az anyagfeldolgozás egyik lehetséges modelljének tekinthető, ha olyan kisebb irodalmakról van szó, amelyeket a világ tudományos közvéleménye nem ismer. A modell lényegét az első monográfia záró fejezetében (A „fiatal” irodalmak és

a világirodalom. A perspektívák) fejt ki a szerző, miszerint egy-egy kis nép irodalmáról csak akkor vesznek tudomást és csak akkor válhat az egyetemes kultúra részévé, ha egy egységes rendszer, adott esetben a finnugor világ irodalmi kultúrájának része. Ennek a központi gondolatnak van alárendelve a második monográfia fő mondanivalója is.

Domokos Péter tudományos koncepciója hosszú évek kitartó tudományos kutatásainak eredménye. Még egyetemi hallgató volt, amikor a hatvanas években első tudományos munkáját, *A mai udmurt irodalom* című cikkét publikálta. Tudományos érdeklődése ettől kezdve a finnugor irodalmakra összpontosult.

Miután elvégezte tanulmányait a budapesti egyetemen, a Szovjetunióba küldték dolgozni: magyar nyelvet és irodalmat oktatott a leningrádi egyetem finnugrisztikai tanszékén. Ezt az időt igen céltudatosan és eredményesen használta fel messzire mutató terveinek megvalósítása szempontjából. Rájött, hogy Magyarországon nem válthatja valóra elképzeléseit: a könyvtárakban meglehetősen szegényes anyag található az uráli irodalmaktól. „Öt évig dolgoztam Leningrádban (1965-től 1970-ig) meghívott előadóként – írja ezzel kapcsolatban –, jártam Sztiktivkarban, Joskar-Olában, Tartuban és más helyeken, eljött hozzám és nálam lakott sok író és filológus – a nyelvrokon népek képviselői. S én mindig csak egyet kértem tőlük – könyvet és információt. Így van ez mind a mai napig. Pontosan erről voltam és vagyok „híres” a kollégáim és barátaim körében: D. P. már megint könyvet kér.” Más helyen pedig így ír: „A könyvem alapjául szolgáló anyagot ötesztendősz szovjetunióbeli tartózkodásom idején gyűjtöttem, a finn könyvtárakban szedtem össze 1978–1879-es finnországi tanulmányutam idején, ám a legtöbb adatot a rokon kis népek azon költőitől, íróitól, filológusaitól szereztem, akikkel ezekben az években sikerült jó személyes kapcsolatot kialakítanom.” Személyes beszélgetésekben nem kis büszkeséggel mondogatja, hogy házi könyvtárában annyi speciális finnugrisztikai anyag gyűlt össze, amennyi így együtt nem található talán a világ egyetlen könyvtárában sem. És az értékes gyűjtemény meghozta az eredményt: Domokos Péterből nem egyszerűen irodalomtörténész lett, hanem igen felkészült és tapasztalt finnugrista a szó legtagabb értelmében.

Domokos Péter több munkát is megnevez, amelyek segítettek abban, hogy eljusson az összefoglaló munkához, a második monográfiához. Ezek között van az uráli irodalmakat fordításokkal gazdagon illusztráló Tiszatáj 1972. februári száma. 1975-ben jelent meg az előbbihez hasonló, ám sokkal gazdagabb terjedelmű (közel 1000 oldalas) antológia, a *Medveének*, amely *A keleti finnugor népek irodalmának kistükre* alcímet kapta, s amelyben az osztjások (hantik), vogulok (mansik), nyenyecék, lappok, zürjének (komik), udmurtok, cseremiszek (marik), mordvinok (erzák és moksák) folklór és irodalmi alkotásai kaptak helyet. Az általános bevezetón kívül minden nép irodalmát külön bevezető mutatja be. 1982-ben *A dal hatalma* címmel Jean-Luc Moreau párizsi költővel és finnugristával állított össze egy, az uráli népek költészetét bemutató válogatást. 1978-ban Hajdú Péter akadémikussal együtt írt és adott ki a felsőoktatási intézmények számára tankönyvet (*Uráli nyelvrokonaink*), amelyben a magyar kivételével valamennyi finnugor irodalom fejlődését felvázolta. Az 1982-ben német nyelven kiadott *Uráli irodalmi kézikönyvben* az uráli irodalmak mellett a magyar irodalmat is tárgyalja a szerző. *A keleti finnugor népek irodalmáról* címet viselő 1983-ban finn nyelven megjelent kiadvány néhány általános és összehasonlító cikket is tartalmaz.

Sajnos, a munkák közül több a mai napig sem került be az oroszországi finnugrisztika vérkeringésébe, illetve könyvtáraiba.

A magyar kutató udmurt irodalomról szóló könyve budapesti kiadásának jelentősége túlmutatott az irodalomtudomány keretein.

Kutató munkájának célját és feladatait a szerző a következőképpen határozta meg: az udmurt irodalmi alkotások tanulmányozása és népszerűsítése határainkon túl, Nyugaton. Az irodalom pedig, mint ismeretes, a nép diplomatája. Domokos Péter bemutatja a Nyugatnak az udmurt népet, annak irodalmát és kultúráját.

A szerző elsősorban a magyar olvasókhoz fordul. Ez magyarázza a mű felépítését is. Felhívja a figyelmet olyasmire is, ami nekünk magától értetődőnek tűnik, a történelem olyan vonatkozásaira is, amelyeket mi nem sorolnánk közvetlenül az irodalom körébe. De ez helyénvaló egy, az udmurt történelmet kevésbé ismerő olvasótábornak szánt könyvben.

Az könyv a bevezetőből és hat részből áll. „Az udmurtok története” „Az udmurt folklór” „Az udmurt irodalom története” Az udmurt irodalom összefoglaló jellemzése, műfajstruktúrája” „A fiatal irodalmak és a világirodalom” „A perspektívák”. Minden rész fejezetekre és alfejezetekre oszlik. A tulajdonképpeni irodalomtörténeti részben az egyes irodalmi korszakok dinamizmusát taglaló fejezetek a legjelentősebb írók, G. Verescsagin, Kedra Mitrej, Asalcsi Oki, G. Medvegyev, M. Konovalov stb. munkásságának leírásával és irodalomtörténeti elemzésével váltakoznak.

Domokos Péter igen alapos munkája részben kresztomátiaként is szolgál: a könyvben bőven szerepelnek a folklór és az egyes írók alkotásai a legjobb magyar költők, valamint a szerző fordításában.

Érdekes, új anyagokat mutat be az udmurt eposzból, népdalokból. Jelentősen bővíti a XVIII. századra visszanyúló udmurt szépirodalom írásos forrásairól alkotott képet is.

Felkelti figyelmünket, hogy a szerző igyekszik nyomon követni az irodalmi hagyományok fejlődését, hogy az irodalmat folyamatnak tekinti, amelyben egyik jelenség a másikból, az előzőből következik.

Ebből adódik a jóval későbbi szerzők munkásságának bátor egybevetése a korábbi művekkel, a folklórral. Figyelemre méltó bőséggel használja az udmurt irodalomra vonatkozó forrásokat. Olyan könyveket és cikkeket is felhasznál, amelyeket az udmurt irodalomkutatás előtte nemigen vont be a vizsgálódás körébe. Domokos Péter összességében jóindulattal viseltetik az udmurt írók és irodalom iránt. Minden író, költő munkásságában meglátja a nemzet fejlődéséről tanúskodó momentumokat. Imponáló hozzáértéssel hozza összefüggésbe az írók életét alkotómunkásságuk sajátos vonásaival, hatol be a művek belső szerkezetébe.

Domokos Péter könyve polemizáló mű, minek következtében vitázó visszhangot váltott ki mind Udmurtiában, mind pedig Moszkvában, különösen a megjelenése utáni első időkben. A párizsi Jean-Luc Moreau, az ismert finnugor kutató az Amerikai Egyesült Államokban megjelentetett recenziójában azt írta, hogy a Domokos Péter által készített *Az udmurt irodalom története* a sztálini korszak által szentesített valamennyi érték felülvizsgálatát jelenti. Nem tagadható, hogy ebben az állításban sok igazság rejlik.

Domokos Péter könyvének elutasítását Udmurtia hivatalos szervei részéről – mondjuk 1978-ban, amikor az Udmurt Tudományos Intézet tudományos tanácsa és az

Udmurt Írószövetség vezetősége közös, kibővített ülésén vitatta meg a könyvet (erről Domokos Péter is említést tesz a második könyv „A szerző megjegyzései” című részében) – még az is fokozta, hogy az tárgyilagos ítéleteket tartalmazott bizonyos írók munkásságáról, akik akkor a „felsőség” hathatós támogatását és bizalmát élvezték.

Csak fokozatosan nyert elismerést, hogy Domokos Péter munkája – bizonyos pontatlanságai és vitatható megállapításai ellenére is – időtálló értékekkel rendelkezik. Érdekes fejlődést figyelhetünk meg A. Skljajev irodalomtörténésznek a könyvhöz való viszonyában. A fentebb említett együttes ülésen elsősorban ő bírálta a magyar kutató ún. „ideológiai tévedéseit”. Az Udmurt Írószövetség *Molot* című folyóiratában a 80-as évek elején, bár vitatkozik a monográfia szerzőjével, azért már lát a munkában irodalomtudományi értékeket is. *Peter Domokos ob udmurtszkoj lityerature* (Domokos Péter az udmurt irodalomról) című cikkében, amely a *Vengerszkije ucsonie i permszkaja filologia* (A magyar tudósok és a permi filológia) című gyűjteményes kötetben jelent meg (UdNII, 1987), A. Skljajev még azzal is megpróbálkozik, hogy három személyre bontsa a szerzőt és megvédje őt önmagától. „Domokos, a kritikus, Domokos, az író (!) gyakran felülmúlja Domokost, a teoretikust – írja Skljajev. Domokos maga cáfolja saját logikáját és szolgáltat cáfolthatatlan bizonyítékokat arra vonatkozólag, hogy az udmurt irodalom a nemzeti és az internacionális momentumok szintézise útján fejlődött.” A mű 1993-as orosznyelvű kiadásához írt utószavában A. Skljajev már úgy tesz, mintha sohasem marasztalta volna el Domokos Pétert ideológiai vétkek miatt, és megpróbál mást vádolni, amiért a könyv oly sokáig nem jelenhetett meg Izsevszkben.

Domokos Péter már első munkájában megkísérli egybevetni az udmurt irodalmat más irodalmakkal, mintegy előlegezve összefoglaló művét, *A kis uráli népek irodalmának kialakulását*, amely 1985-ben jelent meg Budapesten. Ez a könyv a finnugor és szamojéd népek irodalmának összehasonlítására vállalkozik – tipológiai alapon.

A tanulmányozott irodalmak kiválasztását Domokos Péter művében a népek és azok kultúrájának genetikai rokonsága határozza meg. A szerző hét tipológiai csoportot különít el, és tudatosan eltekint az olyan irodalmak vizsgálatától, mint a magyar (első csoport), a finn és az észti irodalom (második csoport), mondván, hogy ezek a leginkább kutatottak. Nagy figyelmet szentel viszont a harmadik (a mordvin, cseremisiz, udmurt, komi-zürjén, komi-permjak), a negyedik (vogul-manysi, osztják-hanti, nyenyec, szől-kup), az ötödik (karjalai), a hatodik (lapp) és a hetedik (az inkeri, vepsze, vót, lív) csoportba sorolt irodalmaknak, hangsúlyozva, hogy mindegyikük olyan figyelmes tanulmányozást érdemel, mint a magyar, a finn és az észti irodalom.

A mű szerzője jogosan mutat rá, hogy kutatásának tárgya egyrészt az uralisztika komplex tudományához, másrészt pedig az általános irodalomtudományhoz tartozik. Nem elégszik meg a szűken vett irodalmi anyaggal, összekapcsolja azt a nyelvészettel és a folklorisztikával, s ezáltal lehetősége nyílik arra, hogy a kutatott irodalmakban feltárja az általános és különös vonásokat, ezen irodalmak szoros összefüggéseit a finnugor népek történetével és tág értelemben vett kultúrájával.

Domokos Péter aktívan és következetesen igyekszik erősíteni az új diszciplína, az uráli irodalomtudomány rendszerét. „Az uralisztika legfiatalabb szakágazata az irodalomkutatás – írja a második monográfia Bevezetésében. Mint tudományos diszciplína tulajdonképpen csak 1960-ban, az I. Nemzetközi Finnugor Kongresszuson nyert pol-

gárjogot s azóta 1968-ig lassabb, majd 1982-ig gyorsabb ütemben próbál felzárkózni a hagyományos, tekintélyesebb uralisztikai tudományágakhoz, illetve próbálja helyét megkeresni az egyetemes irodalomtudományban.”

Az uráli irodalomtudománynak az egyetemes irodalomtudományba történő besorolásának megvannak a maga nehézségei. „Uráli irodalmi tárgyú dolgozatot készíteni nem hálás vállalkozás – írja Domokos Péter. Az irodalomtudomány művelőinek többsége idegenkedve tekint az uráli témákra, a világirodalom fogalmába még csak kevesen értik bele az uráli népek (különösképp a kicsik) irodalmát.” Az előítéletek okára is rámutat. Ez elsősorban a tények nemismeretében gyökerezik. „Csekély megértéssel kecsegtet uráli (vagy akár török) nyelvű irodalmakról szólni úgy, hogy a kolléga több esetben a nevét sem tudja egy-egy szóban forgó népnek, vagy bántó módon összetévesztgeti, cserélgeti őket” – írja a kutató. Mondandóját elsősorban hazájabeli kollégáinak címezi. „A votjákokat és osztjákokat megkülönböztetni nem tudó budapesti magyar filológus éppoly durva szakmai–műveltségi hibát követ el, mint a kelet-európai nyelvek, népek és városok közt eligazodni sehogysem tudó nyugati kollégáink valamelyike.”

Domokos Péter második monográfiáját szorosan vett elméleti munkának nevezhetjük, amelyben ritkán vállalkozik egy-egy konkrét mű elemzésére. Globálisabb méreteken folyik a kutatás: a nemzeti irodalom keretében, a kijelölt hét csoport valamelyikében, az egész finnugor világ, az általános emberi kultúra keretében. A kutató sokszor hivatkozik példaként valamely konkrét irodalmi jelenség elemzésére, amelyet előző munkáiban végzett el. A legtöbb utalás talán Az *udmurt irodalom történetére* vonatkozik, különösen, amikor a harmadik (udmurt, cseremis–mari, komi–zürjén, komi–permjak) és a hetedik (karjalai) csoportba sorolt irodalmakról van szó, amelyek sok közös tipológiai vonással rendelkeznek.

A könyv szerkezetét két fő törekvésének rendelte alá a szerző: hogy meghatározza az irodalomtudomány helyét az uralisztikán belül; hogy megtalálja azokat a lehetőségeket, amelyekkel az uráli népek irodalma a világkultúra részévé tehető.

Az első feladat megoldása közben röviden áttekinti az uráli irodalmak terén végzett eddigi kutatásokat, vizsgálja az irodalomtudomány nyelvészettel, folklorisztikával való kapcsolatát, a nyelvjárások és a köznyelv, az irodalmi nyelv és az irodalom nyelve, a kétnyelvűség és a nemzeti írásbeliség kérdéseit. Amikor meghatározza, milyen helyet foglal el az irodalom a kis uráli népek kultúrájában, bizonyos szociológiai jellegű kérdéseket is vizsgál – a könyvkiadás helyzetét (példányszám, olvasottság), a tankönyvek és iskolák, a sajtó és a színház jelentőségét, a nemzeti tudománynak mint a népek általános kultúrája szempontjából jelentős tényezőnek az állapotát és ezen belül a szép-irodalmat, mint az előbbinek fontos részét. Ezenközben sajnálattal és jogosan állapítja meg, hogy még értelmiségi körökben is méltánytalanul kevés figyelmet szentelnek ezeknek a kérdéseknek.

A második fő feladat megoldása közben a kutató olyan kérdéseket vizsgál, mint az uráli irodalmak helye a világirodalmi kutatásokban, az uráli irodalmak helye a világirodalmi kutatásokban, az uráli irodalmak egymás közötti kapcsolatai (a magyar, a finn és az észti adatok bevonásával). a rokon nyelvekről és rokon irodalmakból történő kölcsönös fordítások gyakorlata, a nemzeti és az általános emberi momentumok fejlődése az uráli irodalmakban, és ezen irodalmak helye a világ kultúrájában...

A könyvben központi helyet foglal el a kisebb uráli népek irodalmának áttekintése, s ezen belül talán legfontosabb problémaként jelentkezik az egyes irodalmak típusának meghatározása, a fejlődés során megmutakozó rokon és megkülönböztető vonások alapján történő csoportokba osztása. Itt is, mint a könyv más részeiben, sok író és tudós neve szerepel, olyan műveket nevez meg a szerző, amelyek nem csak az adott nép körében váltak klasszikusokká, hanem az egész finnugor népcsalád számára. Külön fejezetben tekinti át a szerző néhány kiemelkedő íróegyeniség pályaképét, és ezen írók szerepét irodalmuk arculatának formálásában. „Sajnos nincs módom és terem életpályájuk valamennyire is árnyalt méltatására (hisz többségük külön, önálló disszertációt érdemelne).” – írja jogosan a kutató. Bocsásson meg nekem az olvasó a kényszerű csokorba foglalásért, de legalább így névsorszerűen szeretném megnevezni őket. Domokos Péter a mordvin kultúra kiemelkedő alakjai közé M. Jevszjevjet, Z. Dorofejev, D. Morszkijt, P. Kirillovot, V. Radajevet és K. Abramovot sorolja; a cseremiszek (marik) közül V. Vasziljev, Sz. Csavajnt, M. Sketant, Olik Ipajt, V. Kolumbot, M. Kazakovot és K. Vaszint nevezi meg; az udmurtok közül G. Verescsagin, Kedra Mitrej, Kuzebaj Gerd, Asalcsi Oki, M. Petrov, G. Kraszilnyikov és F. Vasziljev szerepel a névsorban; a zürjének (komik) közül I. Kuratovot, G. Litkint, K. Zsakovot, V. Szavint, V. Csisztaljevot, V. Litkint, V. Juhnnyint és G. Juskovot emeli ki; a komi–permjakok közül M. Lihacsov, Sz. Karavajev és I. Minyin került be a névsorba; a vogulok (manysik) közül P. Jevrint és J. Sesztalovot emeli ki a szerző; az osztjákoktól (hantiktól) G. Lazarev, V. Volgyin és J. Ajpin szerepel; a nyenyeczek közül T. Vilka, A. Pírerka és I. Isztomin; a szölkupok közül T. Pirsina; a karjalaiaktól J. Virtanen, Helo Lea, N. Jaakkola, A. Timonen, J. Rugojev és T. Summanen; a lappok közül J. Turi, P. Utsi és K. Paltto. A hetedik csoportba sorolt irodalmakból Domokos Péter csak egy író nevét említi meg; K. Staltéét. A megnevezettek közül hármat – Ivan Kuratovot (1839–1875), Kuzebaj Gerdet (1898–1937) és Juvan Sesztalovot (1937–) – külön is kiemel, róluk az a véleménye, hogy ők képviselik a kis finnugor népeket a világirodalomban.

A magyar kutató hangsúlyozza, hogy típusokat egybevető módszerrel dolgozik; azt írja, hogy az uráli népek irodalmát csak abban az esetben lehet bekapcsolni a világirodalom rendszerébe, ha nem csak egymással hasonlítjuk össze őket, hanem a szomszédos keleteurópai, baltikumi és szibériai irodalmakkal is, amelyek velük azonos vagy hasonló történelmi és kulturális körülmények között alakultak ki, mivel nyilvánvaló, hogy „a szubjektív sajátosságok mellett (hagyományok, nyelv, tudat, alkotóegyeniségek) az uráli irodalmakat a földrajzi, gazdasági és politikai „zóna” is meghatározza. Így például – írja a magyar szerző –, a cseremiszk kultúrát a csuvas és tatár környezet figyelembevételével magyarázhatjuk meg és értelmezhetjük, másrészt pedig a nyenyec megértésében a paleo-szibériai övezet segít. Továbbá valamennyiükre vonatkozólag figyelembe kell venni az orosz kultúrával való kapcsolatukat. Ez magától értetődő.”

Azzal, hogy megalkotta az uráli népek irodalma tanulmányozásának rendszerét, Domokos Péter új területet tárt fel a világirodalom számára – az uráli irodalmak fejlődésének problémáit. Másrészt pedig az egyes nemzeti irodalmaknak a tipológiai kapcsolatok ilyen széles aspektusából való tárgyalása mindegyikükről újat mond a tudomány számára.

Mind a tizenöt uráli nép irodalma, amelyekkel a magyar kutató foglalkozik (a lapp kivétel ebből a szempontból) a soknemzetiségű oroszországi irodalom keretébe tartozik. N. Cserepkin, N. Bassel, K. Vaszin, F. Jermakov, M. Pahomova, V. Gyomin, valamint e sorok szerzőjének és más kutatóknak a munkái érintették ugyan az uráli irodalmak tipológiájának kérdését és bemutatták, hogyan fejlődtek ezek az irodalmak kapcsolatot tartva egymással, és az orosz irodalommal, továbbá más nemzeti irodalmakkal, ám az említett kutatók egyike sem tekintette át az Oroszországban élő uráli népek irodalmának egész rendszerét. Domokos Péter munkája ebben a vonatkozásban is előrelépés az irodalomtudományban. Arra ösztönöz, hogy újra gondoljuk az egyes nemzeti irodalmakról alkotott elképzeléseket, valamint az egyetemek és más oktatási intézmények irodalmi programját, s erősítsük a nyelvrokon népek irodalmainak összehasonlító-tipológiai szemléletét.

A monográfia jellemző vonása a kutatás, keresés. Nem meglepő, hogy a szerző, akinek olyan óriási tényanyaggal kell dolgoznia, gyakran beismeri, hogy valamit még nem tud, valamilyen adatot nem sikerült megszereznie, bizonyos kérdésekkel a helyi kutatók még nem foglalkoztak. Sok feladatot tűz mind maga, mind pedig más kutatók elé, melyeknek minél előbbi megoldása magának az uráli irodalomtudomány fejlődésének a logikájából következik.

Domokos Péter őszinte fájdalommal ír az oroszországi uráli népek életének megoldatlan kérdéseiről, mely népek közül a jelenlegi körülmények között több is menthetetlenül az asszimilálódás, az etnikai kihalás felé halad. Ebben a vonatkozásban szinte az egész könyv egy segélykiáltás, felszólítás, hogy erősítsük nemzettudatunkat, fogjunk össze és dolgozzunk együtt az egész finnugorság érdekében.

Megemlíthetnénk mind a szerző, mind pedig a könyv kiadói által elkövetett pontatlanságokat, lapszusokat. De nem szeretném felemlíteni őket és gyengíteni a mű általános pozitív értékelését. Annál is kevésbé, mert egyikről-másikról a könyv orosznyelvű kiadásához írt szerzői megjegyzésekben maga Domokos Péter is ír: „Mégis bízom benne, hogy könyvem hiányosságai, fogyatékoságai ellenére, az irodalmat és a tudományokat lebecsülő kor ellenében is aktuális, és jelent valamit a kis uráli népek számára. Az olvasók talán megérzik belőle a szerző mély és őszinte vonzalmát a mostoha sorsú népek iránt, igényét, hogy minél alaposabban megismerje és megismertesse őket, műveltségüket a „nagyközönséggel”, s törekvését, hogy a voltaképpen ismeretlen közösségekből a Földkerekség számontartott nyelvei és etnikumai közé emelhesse őket. Az uráli (finnugor) nyelvcsalád tagjaiként nincsenek egyedül, csak bízzanak magukban és figyeljenek egymásra.”

Úgy tetszik, Domokos Péter sok vonatkozásban elérte, amit elképzelt. Könyvei pedig nagy összeget jelentenek egy ilyen együttműködés és kölcsönös segélynyújtás perselyében.

Vaszilij Vanyusev

Megjelent a *Finno-ugrogyenyije* c. folyóirat 1994/1-es számában.
(Katona Erzsébet fordítása)

Dávidházi Péter és Karafiáth Judit (szerk.): *Literature and Its Cults – La Littérature et ses Cultes. An Anthropological Approach – Approche anthropologique.* Argumentum, Budapest, 1994.

Panaszkodunk, hogy egyre nehezebb az irodalmi értéket megállapítani. A szaktudomány áttekinthetetlen bőségben kínálja az elemzési módszereket, ugyanakkor – furcsa paradoxon – lassan bátorság kell az érték deklarálásához is.

Az olvasó téved, ha ebből arra következtet, hogy egy eszményinek tartott múltbeli állapotot siratok el. Régen is számos körülmény nehezítette az irodalmi érték felismerését. Ilyen körülmény volt többek között az írók kultikus tisztelete. Az MTA Irodalomtudományi Intézete és az ELTE Angol Tanszéke által rendezett nemzetközi konferenciának (1991. március 13–14.) számomra ez az egyik tanulsága. Az angol és francia nyelvű előadásokból, illetve tanulmánnyá bővített változataikból összeállított gyűjtemény természetesen számtalan más kérdést is felvet, de az olvasónak először a kiegyensúlyozott, tárgyilagos megközelítésmód, a mértéktartó ítéletalkotás tűnik fel. A divatos értéktagadás és a felmagasztaló hevélet végletei helyett a könyvben a józan ész diadalmaskodik.

Az első tematikai tömböt minden idők legkultikusabb világi szerzőjének, Shakespeare-nek szentelték a szerkesztők. Jól tették: bizonyos értelemben az alaphang leütése történik meg itt. A nyitó darab – Kristian Smidt írása – a szélsőségekre hívja fel a figyelmet, melyeknek hatása alól immár az olyan hagyományosan tárgyilagos tudományterület sem vonhatja ki magát, mint a textológia. A *Lear király* például azért jelent meg két változatban (a megbízhatónak tartott első „fólió” (1622–23) és a korábbi „kvarató” (1608) alapján) az Oxford Shakespeare darabjaként, hogy az istenített költőnek egyetlen szava se vesszen kárba. Az így előállított „tökéletes” szövegben esztétikai hibát már nem illik találni. Ezt helyezi megfelelő összefüggésbe Dávidházi Péter, amikor megállapítja, hogy a kultusz egyszerre magatartás, rituálé és sajátos nyelvhasználat, és ilyenképpen a vallással mutat rokonságot. Nem meglepő, hogy már a Shakespeare szülővárosába tett korai látogatások is a zarándoklat jegyeit viselték magukon. Werner Habicht és Gunnar Sorelius tanulmányai a német, illetve svéd Shakespeare-kultuszról nemcsak ismeretterjesztő feladatot látnak el (ki hitte volna, hogy Svédországba már a tizenhetedik században eljutott a „fólió”-kiadás egyik példánya, vagy hogy az uppsalai egyetemen 1774-ben habilitációs disszertáció készült Shakespeare-ről?), hozzájárulnak a kultusz nemzeti változatainak megértéséhez is. Megjegyzem – és itt már túllépünk Shakespeare-en –, hogy e különleges tisztelet vagy érdeklődés tárgya nem csak író lehet: Pierre-Marc de Biasi szórakoztatón (a pikáns részleteket sem elhallgatva) kíséri nyomon a keleti nő kultuszának szerepét Flaubert fejlődésében; William J. McCormack pedig egy nem csak ír jelenségről, a múlt ridegen politikai és számítóan kereskedelmi szempontú meghamisításáról tesz megszívlelendő megállapításokat.

Hogyan alakul ki a kultusz? Annyit biztosan állíthatunk, hogy rossz íróat tartósan isteníteni nem lehet. Ez – a jelekből ítélve – a jövőben módosulhat, mert elképzelhető, hogy a hagyományok korunkra jellemző gyengülésével, és ami ezzel jár, a nemzedékek értékközösségének felbomlásával a kultuszok nem fogják túlélni megteremtőiket, és divat lesz belőlük. Ha nem képtelenség a szókapcsolás, egy nemzedéknyi időre terjedő tartós divat. Valószínűnek tartom azonban, hogy amit Európa e téren eddig alkotott, azt

nemigen fogja kikezdeni az idő, más szóval, akiknek eddig hódoltunk, azoknak ezután is hódolni fogunk. Ám mielőtt a hipotézisek teljesen elragadnak, folytatom kérdésem megválaszolását azzal, hogy a kultusz alapvetően lelki szükségletet elégít ki: az itt bemutatott példák alapján arra lehet következtetni, hogy tárgyában a hívek eszmény és valóság különös találkozását érzékelik; a vallási analógiát híva ismét segítségül, a szentek tiszteletétől főleg abban különbözik az irodalmi kultusz, hogy a földivel ötvöződő eszményét nem a transzcendencia birodalmából veszi. Hogy ez mennyire így van, azt – mintegy ellenpróbaként – Takács Ferenc előadása és annak kifejező címe is megerősíti. A „The Idol Diabolized: James Joyce in East European Marxist Criticism” (A diabolizált bálvány: James Joyce a kelet-európai marxista kritikában) a másik végletet, ha úgy tetszik, a negatív kultuszt elemzi, amely, ellentétben a mind erősebb glorifikáló tendenciákkal, nem minden jó, hanem minden rossz megtestesítőjét látta és láttatta Joyce-ban azzal, hogy az értékrombolás pokoli ügynökévé stilizálta át. További tanulsága a könyvnek, hogy az eredendő okként említett lelki szükséglet csak akkor elégülhet ki, illetve akkor válhat tömegessé, ha néhány nagyon egyszerű anyagi feltétel is adva van. Megfelelő infrastruktúra nélkül ugyanis nemcsak a gazdaság feneklik meg, hanem a különféle kultikus kezdeményezések is. Ahhoz, hogy Shakespeare az egyetemes műveltségben mai helyére kerüljön, az ismeretek gazdag áramlására volt szükség. A vasúti közlekedés elterjedése, a kötelező és ingyenes elemi iskolai oktatás bevezetése nélkül – mint ez David Parker „Rambling Dickensians” (Kiránduló Dickens-rajongók) című tanulmányából kiderül – Dickens is jóval kevesebb hívet szerez a múlt század végén, hiszen a vele és regényeivel kapcsolatos emlékhelyek érdeklődés-fenntartó, illetve fokozó hatása nem érvényesült volna.

A Dickens-példa arra világít rá, hogy a kultusz – minden, a tárgyszerű értékelést nehezítő következménye ellenére – alapvetően pozitív jelenség: elmélyíti és ébren tartja az egészséges kíváncsiságot az író személye iránt, ami, kapilláris hatása folytán még akkor is hasznos, ha a rajongó a tárgyi emlékektől nem lép tovább a művekig. (Az Illiers-be, Proust galagonyáihoz zarándokló amerikaiaknak feltehetőleg csak a töredéke leli örömet Proust regényében.) Tverdota György, miután a József Attila halálát követő megemlékezések nyelvéből kihántotta a Krisztus, vagy még inkább a szentek mártíromságára utaló párhuzamokat, szintén arra a következtetésre jut, hogy a mitizálás elősegítheti fontos irodalmi célok – például a költő elismertetése – megvalósítását. Erre szemléletes példát találunk Karafiáth Judit előadásában: Laczkó Géza kezdeti fanyalgását feltehetőleg Léon Pierre-Quintnek a Franciaországban már hódító Proust-mánia hatását is tükröző életrajza fordította át hódolatba.

Amint a tanulmányokból eddig kicsemegéztem, azt a látszatot keltheti, hogy a kultuszhoz elég az ember elfojthatatlan lelki igénye, ha egyébként az objektív feltételek adva vannak. A dolog azonban nem ilyen egyszerű, különösen nem az századunkban. Az örökövalóságot megcélzó alkotó nem lehet közömbös neve és műve fennmaradásának kultikus emeltyűivel szemben, s ha teheti, még időben hozzákezd önmaga mitizálásához. Proust, mint Anne Herschberg Pierrot rámutat, az életére vonatkozó tények manipulálásával előre befolyásolni akarta biográfusait, művészetének kutatóit. Sikerei teljében (ezzel Philippe Roussin írása foglalkozik) Céline is gondosan megválogatta, hogy mit tár a világ elé szemlélyéről; a tisztelők beszámolóiban, az 1932–33-as évek interjúiban egy szent alakja kör-

vonalazódik: a magát nehéz sorból felküzdő erős akaratú fiatalemberé, aki orvos lesz, a szegények istápolója, és az írásnak csak mellékesen, esti óráiban hódol. Valószínűleg Sartre és Simone de Beauvoir is e törekvés jegyében hallgatták el, illetve nagyították fel kapcsolatuk egyes elemeit, amelyekre itt, látható buzgalommal, a valamikor a körükhöz tartozó Michel Contat igyekszik fényt deríteni. További adalékokkal a magam példatárából szolgálhatok. Stuart Gilbert mindmáig nélkülözhetetlen könyvét, a *James Joyce's Ulysses* (James Joyce *Ulyssese*, 1930) Joyce sugallta, s nagyon valószínű, hogy a kultusz elindítása céljából. Ha ez sem volna elég, vegyük figyelembe a még csak készülő *Finnegans Wake*-ről 1929-ben megjelent, lefordíthatatlan című, tizenkét szerző (köztük Samuel Beckett) által írt apologetikus szövegmagyarázatot, az *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progresst*. Valéry Larbaud-nak írt levelében Joyce elismerte, hogy az értelmezők mögött személyes ihletőként ő maga állt, azaz ő jelölte ki, hogy milyen irányban kutassanak. A tizenkét szerző ezek után túlzás nélkül állítható párhuzamba a tizenkét apostollal, amiből logikusan adódik a következtetés: saját magának Jézus Krisztus szerepét szánta Joyce. Az általa elindított önfelmagasztalás is a jelen kötetből kirajzolódó sémát követi.

Ha a gazdag, gondolatébresztő anyagot áttekintve hiányérzetemnek adok hangot, azzal nem a szokásos bírálói rutint követem. Nagyon feltűnő ugyanis, hogy nem esik szó a téma amerikai vonatkozásairól. Az újvilági Shakespeare-kultusz például érdekes kontextusba került volna itt, ugyanakkor felettébb izgalmas kontextust teremtett volna a kötet Shakespeare-rel foglalkozó írásainak. Mert miközben a közös nyelv és a közös hagyományok jóvoltából Shakespeare inspiráló példa és olykor eszköztár volt Amerikában, mérceként – elég csak Melville nevezetes Hawthorne-kritikáját (1850) elolvasni – egészen mást jelentett ott, mint Németországban, Svédországban vagy nálunk. Nem felnőni akartak hozzá, hanem felnőtt voltukat bizonyítani vele. Karafiáth Judit tanulmányának is van egy továbbgondolható eleme: a prousti különbségtétel (a *Contre Sainte-Beuve*-ben) az író mint magánember és mint művész között az 1880-as, 1890-es évek folyamán Henry James számos művében felbukkan, legtisztábban a *The Private Life* (*A magánélet*, 1893) című kisregény terjedelmű elbeszélésében. Jamestől már csak néhány lépést kell tennünk vissza a múltba, és elérkezünk a modern irodalmi kultusz geneziséhez, a romantika hős-fogalmához. Hamarjában csak angol és amerikai példákkal tudok szolgálni: mind Carlyle, mind szellemi fegyvertársa, Emerson a költőben, az íróban látták a hős-eszmény egyik legmarkánsabb megvalósulását. Carlyle-nál a hős hat inkarnációja közül három – író, költő, próféta – így vagy úgy az irodalmat képviseli; Emerson ugyancsak hat reprezentatív történelmi személyisége közül három – Montaigne, Shakespeare és Goethe – szintén irodalmi nagyság. A tanulság kézenfekvő.

A mai, könyvvel és könyvből élő embernek ínséges időkben külön köszönet illeti a kiadót a színvonalas kiállításért. Idegen nyelvű munkáról lévén szó, a feladat nyilván fokozott körülményt igényelt. Egy esetleges második kiadásra is gondolva jelzem azonban, hogy a szövegben maradtak még bosszantó sajtóhibák

Sarbu Aladár

Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand, sous la direction de Francis Claudon.

Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 1993. 189 l.

1991. decemberében, Aloysius Bertrand halálának 150. évfordulója alkalmából, egynapos konferenciát rendezett a burgundiai Egyetem Bölcsészettudományi Kara Dijonban.

E kollokvium anyagát tartalmazza a tanulmánykötet, szerény hozzájárulásként a nem túl bőséges Bertrand-szakirodalomhoz.

Bertrand egyike lévén a francia romantika második vonalbeli – azon belül is vidéki – költőinek, a helyi tradícióba illeszkedő megemlékezés egyik kézenfekvő témája a romantikus költészet és az azt életre hívó környezet szoros kapcsolata, a képzeletvilág és a költői érzékenység konkrét tájban, szellemi-kulturális miliőben való gyökerezettségé volt. A romantika lényegi vonására kíván rávilágítani – Bertrand példáján keresztül – Francis Claudon a kötet nyitótanulmányában: „Aloysius Bertrand, Dijon et le Romantisme”. Bertrand költészetének helyi ihletettségét kutatva a tanulmányíró kettős szerepben vizsgálja a várost: egyfelől intellektuális környezetként, másfelől mint az „álom városát”, mely festőiségével, középkort idéző hangulatával termékenyítőleg hathatott a költői fantáziára.

A középkori Dijon háttérként kétségtelenül jelen van a *Gaspard de la Nuit* (Éjszakai Gáspár) prózakölteményeiben. Ám hogy ezen túl a város egyedi valósága miképpen „transzponálódik a költemények valóság feletti világába”, már nem világosodik meg eléggé a kérdést felületesen, ám annál nagyobb retorikai hévvel taglaló tanulmányból, melynek mint a konferencia nyitó beszédének még hajlamosak vagyunk megbocsátani kissé zavaró pátosztát.

Hasonló modoros hangnemben folytatódik a kötet Jacques-Rémi Dahan tanulmányával („La vie culturelle à Dijon à l’époque d’Aloysius Bertrand”), mely a korabeli Dijon (1825–1835) szellemi–kulturális életéről ad látóképet. A hangsúlyozottan szerény ambíciójú, inkább történeti jellegű munka sorra veszi a kulturális élet különböző területeit.

A korabeli színházi élet vizsgálatát (milyen típusú darabokat játszottak és mekkora sikerrel stb.) többek között Bertrand drámaírói ambíciói indokolják, bár – mint ahogy azt a tanulmányíró állítja – számára inkább szerencse, hogy annak idején megérdemelten megbukott vaudeville-je máig kiadatlanul hever a dijoni könyvtár mélyén. Ezt követi a dijoni Akadémia, illetve az 1821-ben párizsi mintára alapított Société d’Études rövid története. Ez utóbbi, melynek Bertrand oszlopos tagja volt, az általános műveltség megszerzésében, az irodalmi ízlés kialakításában, az első irodalmi próbálkozások fórumaként játszott jelentős szerepet a város ifjúságának életében. E tudós társaság körében fogant meg a *Le Provincial* c. folyóirat ötlete, melynek céljai között szerepelt a vidéki gyökerű irodalom előmozdítása, s amely a *Le Spectateur* és a *Le Patriote de la Côte d’Or* című lapokkal együtt mind irodalmi, mind politikai szempontból a korszak legfontosabb helyi vállalkozásának tekinthető. (A jellemző módon rövid életű lapokban Bertrand rendszeresen publikált, a *Le Provincial*-ban felelős kiadói, a *Le Patriote*-ban egy darabig főszerkesztői funkciót is betöltött.)

A folyóiratok profiljának ismertetésével záruló tanulmány végkövetkeztetése szerint Dijon kulturális élete a múlt század 20-as, 30-as éveiben korántsem volt olyan sivatár, mint ahogy azt képzelnénk, ám az irodalmi közízlés kétségkívül maradinak bizonyult.

Irodalmárok részéről nagyobb érdeklődésre tarthat számot Angelika Corbineau-Hoffmann dolgozata („Les formes du fantastique. Pour une comparaison entre E.T.A. Hoffmann et A. Bertrand”), mely terjedelmét, jegyzetapparátusát és színvonalát tekintve a kötet talán legjelentősebb tanulmánya.

E.T.A. Hoffmann hatása az *Éjszakai Gáspár* prózakölteményeire elfogadott tény a Bertrand-kritikusok körében. A címmegfelelésen túl (az *Éjszakai Gáspár* alcíme – *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* – Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier*-jét idézi), Scarbo figurájának hoffmanni jellegét szokás megemlíteni – a hasonló című két prózaköltemény egyikének mottójában található egyébként az egyetlen explicit utalás Hoffmannra –, de természetesen a művészetek korrespondenciájának elve is rendszeresen helyet kap az érvelésekben.

A. Corbineau-Hoffmann néhány tematikus párhuzam kimutatása után (a narrátor-én véletlen találkozása alteregójával – ld. *Ritter Gluck* eleje –, a fikatív szövegközreadói szerep, az írás aktusának az alkímiával való összekapcsolása stb.), dolgozatának nagy részét a két szerző műveiben megnyilvánuló poétikai és esztétikai elképzelések összehasonlító vizsgálatának szenteli. A zene és a képzőművészet mindkét szerzőnél jelentős szerephez jut, nemcsak a tematika szintjén, de az alkotói eljárásokban is (ld. Bertrand explicit festészeti utalásait, illetve *Éjszakai Gáspár* előszavát). A. Corbineau-Hoffmann az eredetileg zenei, illetve képzőművészeti műszóként használt *Fantasie/fantaisie*-t teszi meg tanulmánya kulcsfogalmául, abban az értelemben, amelyben azt Hoffmann használja, s amelynek a fantasztikummal való lényegi kapcsolata a francia recepcióban elhomályosodni látszik.

Hoffmann első irodalmi művét, a meséket és cikkeket egyaránt tartalmazó *Fantasiestücke*-t amolyan programadó esszé előzi meg Jacques Callot művészetéről. A XVII. századi lotharingiai festő-rajzoló „fantáziáiban” leginkább az az eljárás ragadta meg Hoffmannnt, mely – a valóság átköltőiesítésének romantikus programjával meglepő összhangban – a mindennapok világában megmutatta a fantasztikumot, a csodásat, a különöset.

Bertrand számára Callot a művészetnek csak egyik oldalát reprezentálja; az ő harsány, életközeli, a dolgokat nevének nevező alakját Rembrandt meditatívabb, filozofikusabb személyisége ellenpontoszza az *Éjszakai Gáspár* előszavában. A rembrandti referencia azonban Hoffmann-nál is fellelhető; a *Nachtstücke* kötet cím olyan festészeti műfajra utal, melyet leginkább Rembrandt művészete illusztrál. A *Fantasiestücke* és a *Nachtstücke* címek szintézise lenne tehát a *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*.

Bertrand költészetének festészeti aspektusa mindazonáltal nem közvetlenül Hoffmanntól származtatható. A kötetnek a költő egy darabig a *Bambochades* címet szánta. Ez arra enged következtetni, hogy a prózaköltemény műfaját (mely mint önálló műfaj tudvalevőleg nála nyert polgárjogot) a zsánerfestészeti hagyománnyal óhajtotta párhuzamba állítani. Az *Éjszakai Gáspár* költeményei között nem egy ilyen „zsánerképet”

találunk, ám többségükben (különösen a III. könyv darabjai) kinövik az idilli zsáner-költészet kereteit, és – hoffmanni mintára – a valóságban megmutatkozó fantasztikumnak engedik át a teret.

A tanulmányíró szerint a Hoffmann-tól kölcsönzött cím lehetővé tette Bertrand számára, hogy műve festészeti orientációját megőrizze, s ugyanakkor egyetlen költészeti rendező elvet rendeljen hozzá, amely a kötet egységét biztosítja. A festészetet, zenét és irodalmat magába ötvöző „Fantasie” fogalma köré szerveződő esztétikai koncepció már eltávolodott a „Préface de Cromwell” esztétikai elképzeléseitől, a kötet önreflexív jegyeiben, az „önnön tudatára ébredt” költészet megnyilvánulásaiban inkább a német romantika hatása keresendő.

Költészetét a zene és még inkább a festészet analógiájára elképzelő Bertrand a könyv *Éjszakai Gáspár*nak tulajdonított előszaván keresztül is ráirányítja az olvasó figyelmét műve festészeti ihletettségére, vizuális dimenziójára; s ezzel mintegy ki is jelöli az irodalomkritika egyik lehetséges vizsgálódási területét. A következő két tanulmány szerzője ezt a lehetőséget ragadja meg: J. Callot és A. Bertrand művészetének összehasonlító vizsgálatát tűzi ki célul.

Az *Éjszakai Gáspár* néhány könyvcíme és Callot egy-egy metszetsorozata között ha nem is szószerinti, de áttételes megfelelések mindenképpen kimutathatók. Ugyanígy bizonyos verscímek metaforikus vagy metonimikus összefüggésbe hozhatók konkrét rajz- vagy metszetcímekkel. Béatrix Guillet szerint („Jacques Callot et Aloysius Bertrand”) a prózakölteményekben előforduló témák majdnem mindegyikének megvan az előképe Callot-nál. Az összehasonlító tematikus vizsgálat – mely sorra veszi Callot metszettémáit, s párhuzamos szöveghelyeket rendel hozzájuk az *Éjszakai Gáspár*ból – az ábrázolásmód, illetve a kompozíciós eljárások rokonságára is rávilágít.

A szerző a dinamikus kompozíciót, az alakokat mozgásban megörökítő, s ekképp a stilizálásra hajló ábrázolásmódot emeli ki, mint közös stílusjegyeket. Bertrand vizuális esztétikai alapozottságú, festői eszköztárral dolgozó költészetét, akárcsak Callot művészetét, a mozgalmasság és a miniatürizáló hajlam kulcsszavai jellemzik legtalálékbán.

A költő Callot-olvasatában azonban természetesen eltolódnak a hangsúlyok. Központivá válnak másodlagos motívumok (így például a vertikális irányt a szorongás érzetével összekapcsoló képek: tű, kard, torony, akasztott ember stb.), és általában véve elmozdulás történik a Callot-nál csak látenszen meglévő fantasztikum irányába. Lényeges különbség mutatkozik a jelenetek megvilágításában. A Callot-nál megszokott éles, metsző nappali fényt a költeményekben nyugtalanító és többnyire mesterséges fényforrások váltják fel: az alig pislákoló lámpás, a halódó gyertyaláng, a fáklyák remegő fénye, a kandalló vagy az alkimista olvasztókemencéjének parazsa, tűzvészek és a lemenő nap vakító vöröse.

A tanulmányíró szerint a fantasztikus jelleg Callot-nál jóformán csak az irreális térábrázolásnak köszönhető. A szinte követhetetlen perspektívaváltások, különböző nézetek gyors egymásra következése, összképek és premier planok sűrű váltakozása Bertrand-nál is gyakori jelenség. A tekintet nála is állandóan mozgásban van, nála is túl jól s túl messzire látunk. Béatrix Guillet úgy véli, hogy Bertrand költészetének Callot metszetei felől való megközelítése leginkább abban segíthet nekünk, hogy eme irreális

térábrázolás, kvázi abnormális látás jelentőségét, azaz a fantasztikus hatás létrehozásában betöltött szerepét felismerjük.

Részünkről egyedül azt sajnáljuk, hogy a dolgozatot nem egészíti ki néhány meggyőzésünkre szánt Callot-rajz.

Paulette Choné csapongó, zavaros felépítésű dolgozata („A propos de Bertrand et de Callot”) kevésbé világos szándékú. Hol azt érezzük a fő kérdésnek, hogy Callot milyen metszeteit ismerhette a költő, s milyen úton-módon férhetett hozzájuk (a dijoni Jehannin de Chamblanc gyűjteményéből több mint száznegyven festő, illetve vésnök műveit ismerhette, köztük Callot-éit is), hol pedig a két művész látásmódjának rokon vonásai kerülnek előtérbe.

A művészettörténész szerzőt természetesen elsősorban Callot foglalkoztatja. Kevésbé ismert művek példáján próbálja bizonyítani, hogy – Maurizio Calvesi állításával ellentétben – Callot művészetétől nem idegen a látomásos jelleg. Calvesi szerint a manierista esztétikai elveket tükröző metszetekben a fantasztikus elem nem játszik központi szerepet, jelenléte inkább véletlenszerű, esetleges, a XVI. századi „grotesque” repertoárjába illő. P. Choné ellenben úgy véli, hogy a könnyed, szellemes Callot arcképét ki kell egészítenünk a különöst, a nyugtalanítót kutató és megörökítő Callot-éval. „Spiritoso” és „spirituale” szellem tehát megfér egymással. Bertrand és Callot rokonságát is inkább e két magatartás közti játékban kell keresnünk, nem annyira a képzeletet szükségképp inspiráló témák megegyezésében. Az *Éjszakai Gáspár* előszavának egyoldalú Callot-jellemzése mit sem változtat azon a tényen, hogy Bertrand fogékonynak bizonyult a lotharingiai mester művészetének sötétebb „tónusai” iránt is, s követte őt ama terület felderítésében, ahol „a groteszk már a fantasztikussal kommunikál”.

Kissé kezdetleges nyelvezete ellenére a kötet legérdekesebb tanulmánya Noriko Yoshida írása („La fênetre et le regard. Gaspard de la Nuit”), mely az ablak gazdag metaforikájának aspektusait vizsgálja az *Éjszakai Gáspár* egy-egy prózakölteményében. Az ablak, képkerethez hasonlatos, vizuális teret tagoló funkciója révén hagyományosan a festészet metaforája. Hogy hogyan válik egyben a költészet metaforájává is Bertrand-nál, ezt illusztrálja a szerző a „La chambre gothique” című költemény elemzésével. (Az egész tanulmánykötetben egyébként egyedül itt találkozunk konkrét műelemzésekkel.)

A megannyi, festményként megkomponált prózaköltemény közül másodikként a kötetnyitó „Harlem”-ét választja a szerző. A költemény záróképe, a lelőtt fácánt ablakba akasztó fogadóslány alakja, a XVII. századi flamand, illetve holland festészet kedvelt témája. Az egyértelmű festészeti utalásnak köszönhetően azonban utólag a megelőző „versszakok” képei is mint „festmények a festményben” értelmeződnek, a szöveg egésze pedig egy műgyűjtő kabinetjének ábrázolásává válik, amely kicsinyítve az egész világot magába zárja. A szöveg persze – szintén festészeti analógia révén – az öt érzék allegóriájaként is olvasható.

A miniaturizálás, mint a világ birtokbavételének eszköze, a „La chambre gothique”-ban és a „Ma chaumière”-ben is nyilvánvaló. Az ablak-motívum mindkét szövegben központi szerepet tölt be: a költemények magját képező valós, illetve képzeletbeli látvány kereteként funkcionál.

Az *Éjszakai Gáspár* korabeli illusztrálásának kérdéséről szól a tanulmánykötet utolsó előtti, technikaibb jellegű dolgozata (Marie-Hélène Girard: „Sur l’illustration

de Gaspard de la Nuit”). A kötet illusztrálásának – végül meg nem valósult – tervére két forrásból következtethetünk: egyfelől a kéziratához csatolt négyoldalas útmutatóból, melyben Bertrand ötletekkel látja el a kötet majdani illusztrátorát, másfelől a költő fennmaradt tizenhét ceruza-, illetve tollrajzából, melyeket az angers-i városi könyvtár őriz. Hogy Bertrand a kiadótól sürgetve végül maga látott volna hozzá a kötet illusztrálásához, vagy csak útbaigazító példának szánta a rajzokat – eldönthetetlen kérdés.

Több probléma merül fel azonban magukkal a rajzokkal kapcsolatban is. Eltérő méretű, léptékű rajzokról lévén szó, melyek közül nem is mindegyik hozható kapcsolatba a fennmaradt szövegekkel, a sorozat koherenciája igencsak megkérdőjeleződik. Annyi bizonyos, hogy Bertrand-t erősen foglalkoztatta a terv, s minthogy szöveg és kép dialógusának ilyen nagy jelentőséget tulajdonított, M.-H. Girard szerint bizonyos szempontból a szimbolisták előfutárának tekinthető.

(A szöveg első – illusztrációkat végül nem tartalmazó – kiadása egyébként Victor Pavie gondozásában látott napvilágot 1842-ben, Bertrand halála után.)

Költészet és képzőművészet kapcsolatának többoldalú megközelítése után a zene birodalmába kalauzol bennünket a kötet zárótanulmánya (Cécile Reynaud: „Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Ravel”).

Bertrand prózakoľteményei a romantikától kifejezetten elzárkózó Maurice Ravelt is megihlették, és három zongoradarab megírására készítették. A programzenei hagyományra utaló cím („Poèmes pour piano d’après Aloysius Bertrand”) egyben egy másik romantikus művésznek, Liszt Ferencnek is emléket állít. A programzene problematikája lehetővé tesz egy kitérőt a XIX. századi zenei gondolkodás fejlődésének és Bertrand formai útkeresésének rokon vonásaira, ám az összehasonlítás előbb-utóbb nehezen megválaszolható, általános zeneesztétikai kérdésekbe torkollik, úgymint lehetséges-e jelentést tulajdonítani a zeneműveknek, s ha igen, miképpen megy ez végbe, melyek azok az elemek, amelyek hozzájárulnak a jelentésképzéshez stb.

A dolgozat második része a három „zongorakoľtemény” jellemző paramétereinek (hangnem, tempó, dinamika, zenei forma) vizsgálata után arra a soványka és elég nyilvánvaló eredményre jut, hogy azok önmagukban is hordoznak valamiféle látens jelentést, amely azonban csak a melléjük illesztett szövegek („Ondine”, „Le gíbet”, „Scarbo”) révén artikulálódik. Ez utóbbi folyamat elemzése, szöveg és partitúra egybevetése azonban tagadhatatlanul tartalmaz érdekes mozzanatokat is.

A jellegzetesen komparatisztikai indíttatású tanulmánykötet jó áttekintést nyújt a Bertrand-kritika főbb területeiről (fantasztikum kérdésköre, intertextualitás, vizuális orientáció és általában a művészetek átjárhatósága). A képet még teljesebbé tehetné volna egy részletes Bertrand-bibliográfia.

Pataki Virág

Gaster a kelet-európai népi kultúrákért. Moses Gaster: *Judaica & Hungarica*. Az előszót írta és válogatta Miskolczy Ambrus. Budapest, Román Filológiai Tanszék, 1993. 251 l.

Miskolczy Ambrus az *Encyclopaedia Transylvanica* sorozat legújabb kötetét a kiváló román polihisztor, Moses Gaster (1856–1939) tudományos munkássága értékelésének szenteli és félszáz oldalas bevezető tanulmányban tárgyalja a román népi irodalomról (*Literatură populară română*, 1883) és a régi román könyvekről és kéziratokról (*Crestomație română. Texte tipărite și manuscrise* [...] 1981) szóló műveinek jelentőségét. A kötet válogatást közöl Gaster magyar vonatkozású írásából, így a magyar népköltészetéről és a székelyföldi szombatosokról és vezetőjükről, Péchi Simonról. Értékes anyaga a kötetnek a Gaster hagyatékából közölt több tucatnyi irodalomtörténeti és tudománytörténeti jelentőségű, eddig többnyire ismeretlen levele.

Sokoldalú és elmélyült képet rajzolt Miskolczy a korabeli román társadalomról, amelyet a növekvő szociális problémák és az erősödő antiszemitizmus jellemezett. Ez utóbbit bizonyította az 1866. június 30-i bukaresti zsidóellenes tömegmegmozdulás tiltakozásul amiatt, hogy a parlament az új alkotmány tárgyalásakor biztosítani akarta a zsidók polgári egyenjogúságát. Különösen Moldvában erősödött meg az antiszemitizmus, amikor Galíciából és Oroszországból megkezdődött a zsidók nagymérvű bevándorlása a román városokba, s főleg Jászvásárba, amelynek lakossága felerészben zsidókból állt. De más városokban is megnőtt a zsidók száma, mivel rendelettel megtiltották földtulajdon vásárlását a falvakban, amelyekben főleg korcsmárosok és kereskedők lehettek. A zsidó értelmiségieket pedig gátolták az asszimilációban, akadályozva őket a jogokhoz való jutásban. A zsidók romániai rossz sorsa miatt a berlini kongresszus csak jogaik biztosítása fejében akarta elismerni Romániát.

A bukaresti vagyonos kereskedő családból származó Moses Gaster apja kívánságára Németországba ment tanulni, majd Boroszlóban, a rabbiképzőben folytatta tanulmányait, de hallgatta az egyetem előadásait is. Romániába visszatérve Bukarestben telepedett le, s rabbiaként működött, távortartva magát a politikai küzdelmekről. A román népi irodalom tanulmányozásába fogott, s megírta legjelentősebb művét a régi román irodalomról. Ez a műve a megjelenése óta eltelt száz év alatt semmit sem veszített értékéből, s ezt jelzi, hogy a művet a nevezetes évforduló alkalmából újra kiadták Bukarestben. Gaster előtt Mihail Kogălniceanu és Bogdan P. Hasdeu adtak ki román népi szövegeket, de ő ezektől eltérően, a teljes régi román irodalmi anyag feltárására törekedett, s felvette kötetébe a román népi irodalom valamennyi műfaját: az *Alexandrián* (Sándor regény) kívül közölt legendákat, széphistóriákat, ráolvasásokat, közmondásokat, szólásokat és jóslásokat. Nem azt kereste művében, ami a római hagyományból továbbélt, hanem felkutatta a délkelet-európai népi irodalmakban meglévő közös vonásokat és motívumokat, bizonyítva, hogy a népi kultúrák sajátossága abban rejlik, hogy mit fogadnak be és mit dolgoznak fel sajátjukként. Gaster megfogalmazása szerint: „[...] A román népi irodalom egy szem a népeket összekapcsoló aranyláncban”.

Ugyancsak találóan állapította meg: „A folklór a szó legszélesebb értelmében a nacionalizmus ellenszerének tekinthető”.

E művének jó visszhangja volt a román tudományos körökben, s ennek tudható be, hogy Titu Maiorescu akadémiai tagságra javasolta, de azt csak évtizedek múlva, 1929-ben kapta meg. Ebben szerepet játszhatott, hogy a román kritika nem volt egyértelmű Gaster megítélésében. Többen kifogásolták, hogy művében vétett a román nyelvhelyesség ellen, de bizonyára az lehetett oka késői elismerésének, hogy *Roesler és Jung* című doktori disszertációjában a román őshaza kérdésében Junggal szemben Roesler kontinuitás elleni véleményét tette magáévá. De nem is a hivatalos elismerés hiánya, hanem az okozta a legnagyobb csalódást életében, hogy 1885-ben rákerült az országból való kiutasításra kényszerített zsidók listájára. Mihail Kogălniceanu és Titu Maiorescu – aki Londonba való távozásakor kikísérte az állomásra – közbenjárt mentesítése érdekében Ionel Brătianu miniszterelnöknél, aki a döntést miniszterére, D. Sturdzára hárította, de ő semmit sem tett az ügyben. Gaster Londonban főrabbiaként működött, és tovább folytatta román vonatkozású tudományos munkásságát, s 1891-ben kiadta románul a régi román népi szövegekről és nyelvjárásokról írt kétkötetes gyűjteményét. E műve tovább növelte nemzetközi elismerését, s Gaster dicséretére szolgálhat, hogy – Tiktintől, Candreától és Șăineanutól eltérően – sérelmei ellenére, élete végéig megmaradt a román irodalom és nyelvészet művelésénél. Neve a legnagyobb román tudósok között maradt fent.

Végül megemlíthjük, hogy ez a Gasterről kiadott kitűnő kötet Miskolczi Ambrus eddig mintegy féltucat román vonatkozású kiadványa közül az egyik legsikerültebbnek tekinthető.

Domokos Sámuel

CONTENTS

Studies

| | |
|--|-----|
| Krisztina Horváth: A Dispute of Fairies: The Morgana and Melusina Tales | 97 |
| Ágnes Dukkon: Poetry and Reality in the World of Goncharov | 114 |
| Endre Szkárosi: Sound, Sound-Symbol, Sound-Image: The Vocal and Pictorial Implications of the Linguistic Sign in the Poetry of Futurism | 124 |
| András Miklós Deák: The Hungarian Reception of the Works of Norman Mailer | 128 |

| | |
|---|-----|
| <i>In memoriam</i> Mátyás Horányi (Katalin Kulin) | 145 |
|---|-----|

Articles

| | |
|---|-----|
| Mihály Péter: The New Hungarian Translation of <i>Eugene Onegin</i> | 146 |
| Nicoletta Ferroni: The „Fortunes” of Attila József in Italy | 156 |
| Éva Wenner: Parallel Lives: Italo Svevo and Géza Csáth | 161 |

Reviews

| | |
|--|-----|
| Péter Domokos: Istoriya udmurtskoy lit'eratury and Formirovan'ye lit'eratur malych uralskich narodov (Vassili Vanushev) | 165 |
| Péter Dávidházi and Judit Karafiáth (eds.): Literature and Its Cults – La Littérature et ses cultes (Aladár Sarbu) | 172 |
| Francis Claudon (ed.): Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand (Virág Pataki) | 175 |
| Ambrus Miskolczy (ed.): Moses Gaster: Judaica et Hungarica (Sámuel Domokos) | 180 |

SOMMAIRE

Études

| | |
|--|-----|
| Krisztina Horváth: Dispute de fées. Les contes de Morgane et de Mélusine | 97 |
| Ágnes Dukkon: Poésie et réalité dans l'univers Gontcharov | 114 |
| Endre Szkárosi: Son, signe acoustique, image acoustique. Les implications acoustiques et visuelles du signe linguistique dans la pratique poétique du futurisme | 124 |
| András Miklós Deák: La réception des oeuvres de Norman Mailers en Hongrie | 128 |

| | |
|---|-----|
| <i>In memoriam</i> Mátyás Horányi (Katalin Kulin) | 145 |
|---|-----|

Communications

| | |
|---|-----|
| Mihály Péter: La nouvelle traduction hongroise d' <i>Eugène Oniéguine</i> | 146 |
| Nicoletta Ferroni: La „fortune” d'Attila József en Italie | 156 |
| Éva Wenner: Vies parallèles: Italo Svevo et Géza Csáth | 161 |

Revue

| | |
|--|-----|
| Péter Domokos: Istoriya oudmurtskoi litiératouri et Formorovanie litiératour malyh ouralskih narodov (Vassili Vaniouchev) | 165 |
| Péter Dávidházi et Judit Karafiáth (éds.): Literature and Its Cults – La Littérature et ses cultes (Aladár Sarbu) | 172 |
| Francis Claudon (éd.): Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand (Virág Pataki) | 175 |
| Ambrus Miskolczy (éd.): Moses Gaster: Judaica et Hungarica (Sámuel Domokos) | 180 |

СОДЕРЖАНИЕ

С т а т ь и

| | |
|--|-----|
| К. Хорват: Сказки о волшебницах. Сказки о Моргане и Мелузине | 97 |
| Агнеш Дуккон: Поэзия и действительность в мире Гончарова | 114 |
| Ендре Скарони: Звук, пота, артикуляция. Звуковой и образный перенос языкового знака в поэтической практике футуризма | 124 |
| Андраш Миклош Деак: Отечественное восприятие произведений Нормана Маилера | 128 |

| | |
|---|-----|
| <i>In memoriam</i> Mátyás Horányi (Каталин Кулин) | 145 |
|---|-----|

С о о б щ е н и я

| | |
|---|-----|
| Михаи Петер: Последний венгерский перевод Евгения Онегина | 146 |
| Николетта Феррони: Итальянская фортуна Аттилы Йожеф | 156 |
| Ева Веннер: Параллельные биографии Итало Свейо и Геза Чат | 161 |

О б з о р

| | |
|--|-----|
| Петер Домокош: История удмуртской литературы и Формирование литератур малых уральских народов (Василий Ванюшев) | 165 |
| Péter Dávidházi – Judit Karafiáth (ред.): Literature and Its Cults – La Littérature et ses cultes (Аладар Шарбу) | 172 |
| Francis Claudon(ред.): Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand (Ви́раг Патаки) | 175 |
| Ambrus Miskolczy (ред.): Moses Gaster: Judaica et Hungarica (Шамуел Домокош) | 180 |

I N H A L T

S t u d i e n

| | |
|--|-----|
| Krisztina Horváth: Feendisput. Die Morgana- und Melusine-Märchen | 97 |
| Ágnes Dukkon: Dichtung und Wirklichkeit in Gontscharows Welt | 114 |
| Endre Szkárosi: Ton, Note, Klangbild. Klangliche und bildliche Transformationen des sprachlichen Zeichens in der dichterischen Praxis des Futurismus | 124 |
| András Miklós Deák: Die Aufnahme der Werke Norman Mailers in Ungarn | 128 |

| | |
|---|-----|
| <i>In memoriam</i> Mátyás Horányi (Katalin Kulin) | 145 |
|---|-----|

M i t t e i l u n g e n

| | |
|---|-----|
| Mihály Péter: Die neueste ungarische Übersetzung des „Onegin“ | 146 |
| Nicoletta Ferroni: Attila József italienische „Fortuna“ | 156 |
| Éva Wenner: Parallele Biographien: Italo Svevo und Géza Csáth | 161 |

R e z e n s i o n e n

| | |
|---|-----|
| Péter Domokos: Istoria udmurtskoi literaturi sowie Formorowannije literatur malich uralских народов (Wassili Wanuschew) | 165 |
| Péter Dávidházi/Judit Karafiáth (Hrsg.): Literature and Its Cults (Aladár Sarbu) | 172 |
| Francis Claudon (Hrsg.): Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand (Virág Pataki) | 175 |
| Ambrus Miskolczy (Hrsg.): Moses Gaster: Judaica et Hungarica (Sámuel Domokos) | 180 |

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Társa Bt. végezte
Felelős vezető László András
Megjelent 7,9 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

| | |
|--|-----|
| Horváth Krisztina: Tündérdisputa. A Morgana- és a Melusina-mesék | 97 |
| Dukkon Ágnes: Költészet és valóság Goncsarov világában | 114 |
| Szkárosi Endre: Hang, hangjegy, hangkép. A nyelvi jel hangi és képi áttételei a futurizmus költői gyakorlatában | 124 |
| Deák András Miklós: Norman Mailer műveinek hazai fogadtatása | 128 |

| | |
|---|-----|
| <i>In memoriam</i> Horányi Mátyás (Kulin Katalin) | 145 |
|---|-----|

K ö z l e m é n y e k

| | |
|--|-----|
| Péter Mihály: Az <i>Anyegin</i> legújabb magyar fordítása | 146 |
| Nicoletta Ferroni: József Attila olaszországi „fortunája” | 156 |
| Wenner Éva: Párhuzamos életrajzok: Italo Svevo és Csáth Géza | 161 |

S z e m l e

| | |
|--|-----|
| Domokos Péter: Isztorija udmurtszkoj lityeraturi; Formirovanyije lityeratur malih uralszkih narodov (Vaszilij Vanyusev) | 165 |
| Dávidházi Péter és Karafiáth Judit (szerk.): Literature and Its Cults – La Littérature et ses Cultes (Sarbu Aladár) | 172 |
| Francis Claudon (éd.): Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand (Pataki Virág) | 175 |
| Miskolczi Ambrus (szerk.): Moses Gaster: Jvadica et Hungarica (Domokos Sámuel) | 180 |

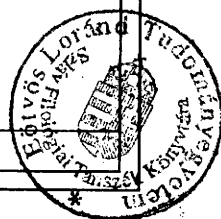
FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1995

XLI. ÉVF. 3-4. SZÁM



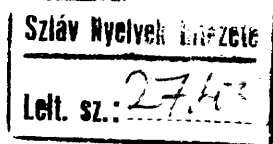
FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS

A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA



Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Ferenczi László tud. főmunkatárs (MTA Irodalomtudományi Intézet), Imerlisvili, Vanó tud. főmunkatárs (Tbiliszi), Katona Gábor egyetemi adjunktus (KLTE), Kocsis Margit egyetemi adjunktus (JPTE), Kun Tibor egyetemi adjunktus (JPTE), Kurdi Mária egyetemi docens (JPTE), Nagyné Schmelczer Erika főiskolai adjunktus (BGYTF), Piovano, Marco egyetemi tanársegéd (Róma), Rózsa Mária tud. főmunkatárs (OSZK), Világhy József egyetemi docens (JPTE), Zilahy Lilla egyetemi tanársegéd (ELTE).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Balassi Kiadó Kft. 11991102-02120733 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (Budapest, V., Váci utca 22.) *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz.) és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.)

Előfizetési díj egy évre: 220 Ft

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat

H-1389 Budapest, Pf. 149.

A lírai szöveg szimbolikája (А. Блок: „Вхожу я в тёмные храмы”)

VILÁGHY JÓZSEF

„Вхожу я в тёмные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцании красных лампад.

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.
А в лицо мне глядит озарённый,
Только образ, лишь сон о Ней

О, я привык к этим ризам
Величавой Вечной Жены!
Высокого бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,
Как отрадны Твои черты!
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая – Ты.”¹

„A templomok alkonya sürget,
És áldozok árva imát.
Várom a Gyönyörű Hölgyet,
bíbor a lámpavilág.

Hajolnak az árnyak az árnyig,
Kapuk recsegése riaszt,
de ragyogva szemembe világlik,
hogy képed az álomi Arc.

¹ Блок, А.: Собрание сочинений в 8-ми томах. Москва–Ленинград, ГХИЛ, 1963. Том 1, 232. l.



Te Magasztos Isteni Asszony,
palástod örökre suhog.
Teli boltozatig ez a templom,
lebegnek imák, mosolyok.

Vidáman a gyertya hajol majd,
mert szent ez az Arc, ez a perc.
Nem hallom a szót, sem a sóhajt,
de hiszem: Ő csak te lehetsz.”²

1. Az eszme szimbolikája

Blok költeménye legáltalánosabban az egyén és a világmindenség viszonyát, a lírai hős és az univerzumot megtestesítő „Gyönyörű Hölgy” közötti kapcsolat keresését, az örök harmóniára való törekvést, a költő színes álomvilágában kirajzolódó illuzorikus jövőkép elérését, az ember kiteljesedését és az áhított élet-eszményben elnyert feloldozását tárgyalja. Mindezt művésziileg az önnön lelki templomába belépő, ott várakozó, feszülten figyelő lírai én és a templom homályából előtűnő, egy ikon arculatát öltő, távoli asszonyalak fokozatos közeledésének a leírásával fejt ki a költő, amely az utolsó sorban az egymásra találás örömteli, szinte földiesen boldog állapotáig jut el.

A vers öntörvényű fejlődése, a konkrét és elvont jelenségek mozgása, más és más képi környezetbe helyezése a „*Szépséges Hölgy*” kódos csillagterekben hullámozó *figurájának leszűkítését, objektiválódását* vonja maga után. Ugyanakkor a lírai én látótere *kitágul*: a festett „ikon-arc”, a „párkányok magasában futó mosolyok, mesék és álmok” hirtelen a „Kedves”, szeretett lény vonásait öltik magukra.

A hős aktivitását tehát a cél aktivitása, a vélt boldogságba vetett hit helyettesíti, amely a testi valóság reális tulajdonságaival ruházza fel az „Örök Asszonyi” misztikus alakját, perszonalifikálja őt, s így képessé teszi arra, hogy észrevegye a hőst, átlényegült evilági arculatában megjelenjék előtte, vagy legalábbis a megjelenés képzetét keltse.

E folyamat egy *belső pszichikai történet*en keresztül megy végbe, amelynek középpontjában az imádott nő elvont jelensége áll, aki távoli világok hírnökeként, a jövő ideájaként lélek és anyag magasabb szintű egységét testesíti meg, a tökéletes szépség ideájaként viszont az eszményítetten szép szerelem szimbóluma.

2. A tárgyak szimbolikája

E szimbólum feltárásában jelentős szerepet játszanak a költeményben felsorakoztatott tárgyiasságok és jelenségek. Első pillantásra nagyon is konkrétnek tűnik a templomi környezet, hiszen a valóságban számtalan pravoszláv katedrálissal találkozhatunk, azok tárgyaival, rendeltetésével és hangulatvilágával együtt. A vers képrendszerének, ok-okozati összefüggéseinek, egy bizonyos célra irányítottságának a figyelembevételével azonban arra a meggyőződésre jutunk, hogy nem egy kézzelfogható hely-idő korreláció tükrö-

² Alekszandr Blok versei, Bp., Európa, 1977. 29–30. l. (Veress M. fordítása)

zódásáról van szó: a költő lelkületében épült ez a templom, amely a „Szépséges Hölgygel” való találkozás színteréül szolgál.

Magát a „berendezést” ugyan a mindennapi életből kölcsönözte Blok, azaz a konkrét tárgyiasságokat nem ellenpontosította olyan jelzők vagy hasonlatok, metaforák használatával, amelyek elvonttá, bizonytalanná, sejtelmessé tennék őket, a föléjük rendelt fogalom, a költeményt felütő „sötét templomok” teljesen absztrahált tárgya azonban allegorikussá teszi az egész miliőt.

3. A mobilitás szimbolikája

A fentiekben foglaltakat még jobban aláhúzza a várakozás statikus állapotának a leírása, amely a lélek keresésének dinamizmusával párosul, hogy végül az egymásra találás boldog pillanatában, a harmónia létrejöttének „ívfeszültségében” szintetizálódjék mozdulatlanság és mozgás, a földi ember és a földöntúli lény ellenvilága.

E szintézissteremtés kontrasztírozott vektorai – az „én” és a „Kedves” – vizuális közelítéssel, az író és hős képzetében érik el egymást anélkül, hogy fizikailag egyetlen mozdulatot is tennének.

A lírai én „meséibe és álmaiba” merülve, alázatosan térdet hajt az istenített lírai tárgy alakja előtt, s megadással készen áll teljesíteni kívánságát, parancsait, amelyek szentek előtte, eltökélt arra, hogy mindig szolgálja a „Magasztos, Örök Asszonyt”, akinek a hős színes fantáziája által objektivált, evilágias alteregója nem választható el a ‘jelenéstől’, amely a „mécsek pislákolásában”, a „fénybe borított, ragyogóan sugárzó ikonon” és „miseruhákon” tündöklük fel sejtelmesen közelítve.

Száma úgy tűnik, létének egész értelme abban áll, hogy maradéktalanul eleget tegyen az egykor Általa előírt és áthághatatlan „istentisztelet végzése hagyatékának”. „S minél sötétebb a templom, minél szegényesebb a szertartás, annál vakítóbb annak a képe, akihez imádságaiban fohászkodik, annál magasabbra szállnak a párkányokon futkosó ‘mosolyai, meséi és álmai’, amelyek a lehetetlen és csodálatos beteljesülést ígérnek.”³

4. A triptichon-szerkezet szimbolikája

Az eddigiekben érintett eszmei, tárgyi és mozgásbeli jelképrendszer egy sajátos lírai triptichonba ágyazódik, amelynek a komponensei – *a lírai táj, a lírai tárgy és a lírai én* – nem autonóm szerkezeti elemként hatnak, hanem egymásba fonódnak és kölcsönösen feltételezik egymást, s ezáltal maga a szerkezet is feltételelessé, szimbolikussá válik.

A) A templom belső világa (a lírai táj)

„Pislákoló vörös mécsek”, „magas oszlop”, „sugárzó ikon”, „ismerős miseruha”, „magas párkányok”, „gyöngéd gyertyák”.

Mint látjuk, a ‘tájkép’ nem statikusan zárt, mozdulatlan, hanem a lírai tér-idő mozgásával párhuzamosan dinamikusan fejlődik.

Kezdetben a konkrét nevek jelzői csupán a fény, a szín és a háromdimenziós tér mindennapos reáliáira utalnak, aztán a lírai hős érzelmei is tükröződnek már a jelzőkben („is-

³ Соловьёв, Б.: Поэт и его подвиг. Москва, Сов. Пис. 1980. 35. l.

merős miseruhák”), s végül a negyedik dimenzió belépésével, pontosabban szólva, a lírai idő felgyorsulásával lassan ‘beszivárog’ a versbéli tájba a „Szépséges Hölgy” távoli alakja: először a gyertyák arculatát ölti magára egy megszemélyesítéssel („gyöngéd gyertyák”), majd kirajzolódnak az asszony konkrét és fizikailag is érzékelhető, látható „örvendetes vonásai”.

B) A „Szépséges Hölgy” (a lírai tárgy)

„Sugárzó ikonarca”, „a Magasztos Örök Asszony ismerős miseruhája”, „a gyöngéd gyertyák fényénél ringatózó, örvendetes arcvonásaid”.

Ezen a síkon a versbéli környezet motívumai kiegészülnek a szeretett lény fizikai és lelki sajátosságaival, és fordítva, a „kedves” lelki arculata testet ölt a templom belső világának a tárgyiasságaiban.

Más szóval, a lírai táj és a lírai tárgy tulajdonságait a szerzői szándék köti össze, a művészi szöveg fejlődése folyamán kölcsönhatásban állnak, tehát kölcsönösen feltételezik egymást. Ez a kölcsönös feltételezettség mutatkozik meg egyrészt a szövegbéli látvány komplexitásában, azaz az eddig a „templomok” és a „Szépséges Hölgy” tárgyiasságait közvetlenül vagy közvetetten érintő szintagmák kölcsönhatásba kerülnek egymással, másrészt ezzel a művészi módszerrel fokozatosan megváltozik az élettelen, objektív templomi környezet, a „Magasztos Örök Asszony” égi vonásait öltve magára, s a túlvilág hírnökének élő, szubjektív figurája, aki az adott templom élettelen tárgyiasságainak külső, konkrét, ‘látható’ vonásait veszi fel.

C) A lírai hős

A bloki triptichon harmadik komponense a lírai én, akinek az alakja mintegy korai költeményeinek a fókuszaként jelenik meg minden művében. Ez a geometriai középpont szervezi meg és fejleszti tovább azt a szisztematikus versalakzatot, amely Blok minden lírai költeményét jellemzi ebben az időben.

Nemcsak arról van szó, hogy a lírai én alakjának és pozíciójának a leírásával kezdődik minden vers, és minden vers a hős és a világ választott képviselőjének végeláthatatlan monológjába torkollik, s az adott szituációtól függően a mindenséget kutató egyén vagy boldogságra lel egy örömteli pillanatban a vers végén, vagy tragikusan izolált és boldogtalan marad, mint amilyen a mű felütésekor volt, hanem arról is vallanak e versek, hogy amíg e konkrét időhöz és térhez kötött folyamat végbemegy, a lírai én mint e folyamat elindítója és szerves együtthatója a mű végére szintén komoly átalakuláson megy keresztül. Azaz a versbéli mozgás a versbéli idő múlásával oly módon hat vissza a mozgás elindítójára, a mozgatóra, hogy az, akarva-akaratlan, e mozgás részévé válva szintén elmozdul pozitív vagy negatív irányba.

A vers fejlődése folyamán tehát e kezdeti geometriai középpont kiegyenlítődik a másik két összetevővel, s a szerkezet egyik komponensévé nivellálódik, és a mű végén sokszor csak másodrendű szerepre kényszerül a rajta eluralkodó lírai tárgy vagy lírai táj domináns jellege miatt.

Itt is ez a folyamat megy végbe.

A vers elején releváns lírai én a vers fejlődésének folyamán elveszíti kezdeti vezető pozícióját, és a mű második részében már csak másodrendű szerepet játszhat az előtte egy-

re erőteljesebben kirajzolódó „Szépséges Hölgy” figurájának előtérbe kerülése miatt, aki a költemény végén a triptichon szerkezet geometriai középpontjává válik.

S ez több, mint szerepcsere.

Természetesen maga a fejlődés, mondhatnánk, maga az átváltozás fokozatosan megy végbe. Már az első versszakban, a lírai én belépésével egyidejűleg megjelenik a triptichon-szerkezet másik két komponense, de itt még egyértelműen alárendelt szerepet játszanak:

„Вхожу я в тёмные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.”

| | |
|------------------------------|----------|
| „A templomok alkonya sürget, | lírai én |
| És áldozok árva imát. | lírai én |
| Várom a Gyönyörű Hölgyet, | lírai én |
| Bíbor a lámpavilág.” | |

A következő két versszakban a lírai én, a lírai tárgy és a lírai táj pozíciói fokozatosan kiegyenlítődnek, tehát szerkezetileg, sőt, intellektuális és emocionális aspektusból is egy *tökéletes triptichon*-ról beszélhetünk:

- a) **Lírai én:** „дрожу”, „а в лицо мне”, „о, я привык”.
„riaszt”, „szemembe” – „arcomba”, „hozzászoktam” („palástod”).
- b) **Lírai tárgy:** „глядит озарённый, только образ, лишь сон о Неѣ”,
„к этим ризам Величавой, Вечной Жену.”
„de ragyogva szemembe világlik, hogy képed – az álomi arc”,
„Te Magasztos Isteni Asszony, palástod örökre suhog.”
- c) **Lírai táj:** „в тени у высокой колонны”, „от скрипа дверей”,
„высоко бегут по карнизам.”
„Hajolnak az árnyak az árnyig” („Magas oszlop árnyékában”),
„kapuk recsegése”, „Teli boltozatig ez a templom”
- d) **Intermezzo:** „бегут сказки, улыбки и сны.”
„lebegnek imák, mosolyok”.

Az utolsó versszakban azonban már vitathatatlanul a lírai tárgy, a „Szépséges Hölgy” tulajdonságai dominálnak, amelyeket a fény- és hangeffektusok mint kiegészítő elemek, mint kiegészítő költői eszközök felerősítenek, elnyomják a másik két komponens lehetőségeinek objektivitását és látványának komplexitását, esztétikai szempontból pedig lerombolják azt a gondolati szimmetriát és arányt, amely a vers egészét jellemezte, s formai aspektusból ezzel egyidejűleg szétesik a triptichon-szerkezet:

О, Святая, как ласковы свечи,
 Как отрадны Твои черты!
 Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
 Но я верю: Милая – Ты.”

| | |
|---------------------------------------|-------------|
| „Vidáman a gyertya hajol majd, | lírai tárgy |
| mert szent ez az Arc, ez a perc. | lírai tárgy |
| Nem hallom a szót, sem a sóhajt, | |
| de hiszem: Ő csak Te lehetsz.” | lírai tárgy |

A szimmetrikus szerkezet lerombolása a mű végére elkerülhetetlen, logikus következménye a vers öntörvényű fejlődésének, a filozofikus gondolatmenet árnyalt és sokoldalú kifejtésének, a mű eszmei-érzelmi tagolódásának végső konklúziója.

Lukács György így ír erről: „Elengedhetetlen tehát, hogy a művész megtalálja a helyes arányosságot, de ez csak útja kezdetét jelenti, amelyet a valódi mű érdekében maga mögött kell hagynia, a mű igazi kritériumai pedig a magában véve tökéletes arányosságon is túl vannak, de ennek pontosságát nem szüntetik meg. [...] Egzakt, pontosan mérhető arányosság ugyanis ott uralkodik, ahol a fizikai törvények mint olyanok akadálytalanul hatnak, a legtisztábban a kristályok világában.”⁴

5. A hanghatások szimbolikája

Az ábrázolt tárgyiasságok rétegeinek feltárásával kapcsolatban néhány szót kell ejtenünk az úgynevezett kiegészítő elemekről, amelyek a triptichon szerkezetű vers konkrétan ható tárgyiasságait finoman árnyalják, a műben tükröződő objektív vagy szubjektív jelenségeket érzékletesebbé teszik, azaz a költemény közvetlen tartalmát erősítik vagy gyengítik mint közvetett komponensek – *a hang- és szín(fény)effektusokról*.

A művészi képalkotásban, a szűzséépítkezésben és a szerző világszemléletében nagy szerepet játszik *a hangok és a csend szimbolikájának* a felhasználása, néha kontrasztos ütköztetése, mint ebben a versben is.

„Blok a hangok világában élt, általuk érzélte az életet és az embereket, és általuk fejezte ki az emberekhez való viszonyát, a valósághoz való viszonyát, személyes énjét. Blokot a lét hangjai műgyűjtőjének lehet nevezni.”⁵

„Költeményeiben együtt élnek a realisztikus, földi hangok és a hangszimbólumok, hangok, a jó vagy a rossz hírnökei, hangok, amelyek a nélkülözhetetlen hangulatot hordozzák, a vers kompozíciós összhangját adják, összefogják a szűzsét.”⁶

„A hang a poétika fonetikájának szférájában fontos események hírnöke lehet, ami az élet, a halál, a szerelem valamiféle fatális, elkerülhetetlen előérzetét idézi elő a lírai hősen.” Ugyanakkor „Blok poétikájának néhány kutatója az olyan hangokat, mint a csikorgás, csörömpölés, sivalkodás – a gonoszság világa, a rettenetes világ antimuzikalitásával köti össze. Nem lehet egészen egyetérteni ezzel [...]”⁷ „A zenei antitézis Blok poétikájá-

⁴ Lukács Gy.: Az esztétikum sajátossága. 1–2. Bp., Akadémiai, 1975. 1. kötet 275. l.

⁵ Краснова, Л.: Поэтика Ал. Блока. Львов, ИЛУ, 1973. 83. l.

⁶ Uo.

⁷ Uo. 85. l.

nak egyik specifikus módszere, amelyet a kontrasztok és a konfliktusok, a 'rettenetes világ' körülményei között az emberi sors tragikus jellegű művészi tükrözése feladatának rendel alá.”⁸ „Egyszersmind a zenei antitézis értelmezése sokkal szélesebb körű. Blok teljes hangképeket alkot, amelyek lényegüket tekintve helyenként kontradiktóriusak, a hős lelkiállapotának kifejezésére, a tájfestésre, az időkarakterisztika megjelenítésére egyaránt hivatottak.”⁹

Ebben a versben a hanghatások a hős lelkiállapotának és az időkarakterisztikának a változásait egyaránt érzékeltetik. Az első részben a „скрип дверей” motívum mint kellemtelen hanghatás a lírai én lelkületében végbemenő harcot, a várakozás bizonytalanságából fakadó kétségbeesést és a félelmet (eljön a „Szépséges Hölgy” hozzá vagy sem?) húzza alá, párhuzamba állítva egy másik költői kifejezési móddal, a negatív tájfestés hatásával („В тени у высокой колонны Дрожу от скрипа дверей”).

A második részben a külső világból jött hangok hiánya, pontosabban a külső világ hangjai elől való elzárkózás szüli azt a csendet, amely az első rész hangzavarával szembeállítva akusztikai szempontból idillikus külső körülményeket teremt ahhoz, hogy a várt találkozás létrejöhessen a másik világ választott képviselőjével:

„Мне не слышны ни вздохи, ни речи,
Но я верю: Милая – Ты.”

Más verseket is figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy Blok korai költészetét a csend különféle megvilágításba állított alakzatai jellemzik, amelyek azt a célt szolgálják, hogy a két világszint képviselőjének találkozása olyan akusztikai miliőben következzen be, amely zavartalan háttérül szolgálhat a tömegtől, a társadalomtól, az emberek elől menekülő földi egyén személyes létének kiteljesedéséhez az isteni áhitat és szeretet mindent átfogó harmóniája által.

6) A szín- és fényeffektusok szimbolikája

Blok szín- és fényeffektusai majdnem hasonló szerepet töltenek be és azonos erővel hatnak, mint a hanghatások. „Költeményei különböző színekben és színárnyalatokban bővelkednek. Költészetének kolorizmusát egyrészt a reális világ, másrészt a szimbólumok világa idézi elő.”¹⁰

Korai munkáira, mint erre a versre is, legjellemzőbb a vörös szín gyakori használata. Verseiben a vörös szín a legkülönbözőbb funkciókat tölti be. A költőhöz közelálló körök úgy értelmezték a vörös színt, mint az aggodalom, a nyugtalanság szimbólumát. Ez a fajta értelmezés helytálló ennél a versnél is. Hiszen a költeményben csupán egyetlen tényleges szín van, ez a vörös, a többiek az antipódusokban állított fények variációi („тёмный+тень” – „озарённый+свечи”), másrészt itt valóban a lírai én aggodalmát, nyugtalanságát, mi több, boldogtalanságát és törekvéseinek hiábavalóságát szimbolizálja az első versszakban, figyelembe véve a jelzőhöz tartozó grammatikai, lexikai és stílusesz-

⁸ Крук, И.: Поэт и его действительность. Киев, 1969. 42–43. l.

⁹ Краснова, Л.: i. m., 87–88. l.

¹⁰ Уо. 136. l.

közöket is — („Вхожу я в тёмные храмы, Там жду я... И мерцании красных лампад”).

Ez a fajta értelmezés azonban sok esetben nem állja meg a helyét. Elsősorban a tájleíró versekre gondolok, ahol a vörös és fehér, a fekete meg az égszínkék – a derűs nap-pali fény meg az éjszakai homály – mintegy ellenpontoszva egymást azt az érzetet keltik, hogy a sötét tónusú színek a lírai hősré, a világosak pedig a megváltást jelentő „Szépséges Hölgyre” vonatkoznak.

Ezen túl érdemes megvizsgálnunk Blok korai költészetében statisztikailag a színek mennyiségét a többi komponenshez viszonyítva. A színskála szinte minden színe megtalálható e versekben, de ezek a színek számarányukat tekintve igen kevésnek mondhatók. Ez a fajta szűkmarkúság azonban tudatos költői eszközhasználatra vall. Az ontológiai lét értelmét jelentő földöntúli lény felbukkanásának hiányában az evilági tárgyiasságok és a lélektani alany pszichikuma szürkének, fakónak mondható, amelyet csak időnként világít meg pompás színeivel az a hit, hogy a „Szépséges Hölgyet” majd megtalálja a hős.

A fentiekben leírt logikai modell és gondolkodásmód jellemző erre a versre is.

Az első hat sor a várakozás statikusságát, reménytelenségét, a lírai hős létállapotának labilitását s az ebből fakadó, a hős lelkületét betöltő nyugtalan, boldogtalan, szorongó érzések impeitását fejt ki. Ezt az érzelmi skálát erősítik a fény- és színeffektusok. A reménytelenség és a boldogtalanság érzését húzzák alá a sötét tónusú, direkt és indirekt megfogalmazású „fények” („тёмные”, „в тени”), a hős aggodalmára, szorongására utal a („красный”) szín. Egyidejűleg a „vörös” szín, még az erős színhatást kissé devalváló szövegkörnyezetével együtt is („в мерцании красных лампад”) éles ellentétben áll a sötét fényekkel („красный” – „тёмный”+„тьень”) – ez utóbbiak viszont, mint a sötétség ‘variációi’, kiegészítik egymást, azaz együttes hatásukban a borongós hangulatú lírai én labilis lelkiállapotát festik alá.

A befejező tíz sor szöges ellentétben áll az első hattal – mind a ráció, mind az emóció aspektusából.

Ezt a gyors és éles váltást jelzi a vaktító („озарённый”) fényhatás, amely az Isten-anya felismerésének a hirtelenségére is utal, függetlenül a fényt tompító szövegkörnyezet destabilizáló stilisztikai hatásától („А в лицо мне глядит озарённый, Только образ, лишь сон о Ней”), valamint a szófajlag implicit formájú ‘fény’, a „свечи”, amelyet egy megszemélyesítéssel szintén tompít, ám ugyanakkor emberközelibbé is tesz a költő („как ласковы свечи”).

7. A hely szimbolikája

A jelentésegységek intencionalitását tekintve azonban az előbb felsorolt objektív tárgyiasságok konkrét mibenléte, valóságtartalmuk realitása, maga a háttérismeret hitelessége is részben megkérdőjelezhető. E lexikai struktúrák, amelyek lírai képeket képeznek, nem önmagukban érzékeltetnek valamit, hanem a művész képzeletvilágában kikristályosodott „sötét templomok” elvont, szubjektív tényezőinek tekinthetők. Tárgyi kézzelfoghatóságukban csak az áhított és megvalósulófélben lévő harmóniára törekvés, még precízebben, a költő pszichikai képzetaktusának szerves részeként szimbolizálják az általuk kirajzolódó cél irányát és elérésének lehetőségét.

Maga a lírai én is csupán passzív szemlélője az eseményeknek, a történéseknek. Nem öntörvényei által meghatározott, objektív képmás, hanem a transzcendentális szint allegorikus figurájának a létezésétől és jelenlététől függő tényező.

A „sötét templomok” mint helyszín távoli, bizonytalan objektumát látszólag a lírai hős teremti titkos találkozóhelyül, a költemény folyamán mégis a lírai tárgy válik dominánssá, s így a verset nyitó lírai én és az őt körülvevő tárgyak fokozatosan elveszítik materiális jellegüket.

A záróakkord – „Kedves – Te vagy az” – az égi és a földi szerelem, az egyén és az univerzum idillikus fúziójának, a férfi és a nő egymásra találásának gyönyörű lírai megfogalmazása, amely ráadásul itt a földön következik be!

A készenlétben hagyott tulajdonságok közé tartozik a lírai én és a „Szépséges Hölgy” kapcsolatának előtörténete, jövője, valamint a helyszín pontos megjelölése.

Ezek a jelöletlen helyek Blok ekkor írott költeményeire globálisan jellemzők. A titkos találkák, a művek cselekményének színterei a ciklus legtöbb darabjában még ennyire sem konkrétak, mint e „sötét templomok”. Mindez azt bizonyítja, hogy az író korai lírája középpontjának a háttérben nem egy objektíve érzékelt, társadalmi-szociális valóság-tartalom, nem a 'külvilág' eseményei állnak, hanem a belső történés, az álmodozás, a reménykedés determinálja azt, ha a Versekben ez az álomvilág egyre markánsabban célorientáltabbá válik is.

„A cél már megjelent valahol a látómezején, és annak „aktív keresése” félig passzív szemlélődéssel és reménykedéssel párosult. Könyvének a sajátosságát kívánván aláhúzni, annak alapfejezetét Mozdulatlanságnak nevezte Blok. Persze egy ilyen cím, mint az *eleaták* a létező változtathatatlan jellegéről szóló tanára emlékeztet, csupán részben tudta körvonalazni a fiatal Blok költői világát, ami dinamikusan feszült ebben a periódusban is, mindazonáltal létjogosultsággal bírt ez a cím Blok könyvének koncepcióját tekintve.”¹¹

8. Az idő szimbolikája

A költemény totalitása szemszögéből egyetlen belső történésről beszélhetünk, amely jelen időben játszódik. Az idő múlása pusztán a lírai én pszichikai állapotának unilineáris változásból érzékelhető.

A hős „sötét templomokba jár”, „szegényes szertartást végez” (tehát alkölcszerűen be-bejár e templomokba, s ott csendesen elmélkedik, gyertyát gyújt, letérdepel egy-egy ikon előtt), amíg egyszer csak a „vörös mécsek pislákolásánál”, a „magas oszlop árnyékában állva” rá nem pillant az „Ő” „sugárzó ikonképc”.

E pillanattól *felgyorsul a jelen idejű cselekvéssor*. „A párkányokon magasan futnak mosolyok, mesék és álmok”, „gyöngéd gyertyák fénye ringatja Gyönyörű arcának vonásait”, hirtelen csend lesz, „nem hallja a szót, sem a sóhajt”, s bekövetkezik a beteljesülés: ott van a „Kedves” előtte.

Egyetlen befejezett múlt idejű ige szakítja meg e folyamatot. – „Ő, én megszoktam e miseruhákat” –, ez is inkább a várakozás gyakoriságára, az örökkévalóság elérésének szinte időn kívüli célorientáltságára utal, a lírai hős lelkületét átható euforikus vágyat erősíti meg, ezen egyoldalú 'szerelem' megváltozhatatlan állapotának az elfogadását és az

¹¹ Максимов, Дм.: Поэзия и проза Ал. Блока. Ленинград, Сов. Пис. 1981. 51. l.

ebbe való belenyugvást, egyszóval a ‘kapcsolat’ folyamatosságát, mintsem egy befejezett történést jelöl.

9. A látvány szimbolikája

Most vizsgáljuk meg az összefüggő mondatokban konstituálódó magasabb jelentés-egységek szerepét a látvány komplexitásában és a látványt összetevő tárgyak megjelenítésében.

Formailag négy versszakra tagolható a vers, ezen belül két nagyobb egységet különböztethetünk meg.

Az első versszak felvázolja a színhelyet, a konkrét környezetet – „sötét templomok”, „pisláloló vörös mécsek”, s egyben meghatározza a lírai én cselekvését: „sötét templomokba járok”, „szegényes szertartást végzek”, „a Gyönyörű Hölgyre várok”.

Egy statikus képet látunk magunk előtt, melyben megjelenik a lírai hős tárgyi környezetével együtt. Maguk a tartalmat hordozó mondatok kijelentőek, tárgyilagosak, lakonikusak, csak a legszükségesebbeket közlik.

Csupán egyetlen formai jegy utal arra, hogy e szertartásnak, a várakozásnak valamiféle többletjelentése van, hogy a „Szépséges Hölgy” nem mindennapi személy – a nagy kezdőbetűk. Az ortográfia, azon belül a tulajdonnevek írása kérdéskörébe tartozó „Szépséges Hölgy” nagy kezdőbetűi egyben a szimbolista költők műveire különösen jellemző, a szimbólumként használatos, a művész által fontosnak tartott fogalmak grafikai kiemelését és megszemélyesítését jelzik.

A tulajdonnév és a köznév jelentéstani különbségeivel kapcsolatban megjegyzendő még, hogy a „tulajdonnévnek is van tartalma, noha ez egyedi jellegű. Ilyen ritka, meghatározott esetben többé-kevésbé egyedi (individuális) fogalomról beszélhetünk, mert ilyenkor az egyes egyedi élőlények vagy tárgyak individuális jellegét tükröző érzeteket, szemléleteket, képzeteket fogalommal alakítjuk. Nem a sok hasonlóan felfogott dolog vagy jelenség általános jegyeiből emeljük ki az ilyent, mint a köznévvvel jelölt általános fogalmat, hanem csak egyetlen (vagy néhány) dolog ismerete alapján alkotjuk meg. Ezért olyan sajátosságos, szinte alig észrevehető a tulajdonnévnek jelentéstartalmat asszociáló szerepe...”¹²

E formai jegy másik aspektusa morfológiai jellegű, szintén a lírai tárgy hiperbolizálását szolgálja. A „ждать” ige birtokos esetű vonzatáról van szó.

Egyrészt a vágy beteljesülését, a várakozás reményteliségét érzékelteti vele a költő. (Pl. „Он ждал ответа на своё заявление. Választ várt/remélt beadványára.”)¹³

Másrészt a „Szépséges Hölgy” egyedi, az alany számára konkrét mivoltát, a két személy közötti ismeretségi fok közelségét, a cselekmény bekövetkezésének határozott célirányosságát fejezi ki Blok: el kell hogy jöjjön a transzcendentális szint képviselője. (Pl. „Эта тема ещё ждёт своего исследователя. Ez a téma még kutatójára vár. Вот дом, который ждёт настоящего хозяина. Ez az otthon az, amelyik még igazi gazdára vár.”)¹⁴

¹² A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan, 1–2. Bp., Akadémiai, 1970. 1. kötet. 173. l.

¹³ Apreszjan–Páll E.: Orosz ige – magyar ige. 1–2. Bp., Tankönyvkiadó, 1982. 1. kötet, 403. l.

¹⁴ Uo. 46. l.

Harmadrészt a „mai magyar nyelvben alapjában véve birtokos eset nincs, így világos, hogy az ehhez az esethez kötődő igevonzat-konstrukciók nem léteznek”¹⁵ – állapítja meg Papp Ferenc. Következésképpen „az orosz birtokos igevonzat a ‘magmondatokban’ alapjában véve a magyar tárgyesetnek felel meg:

a) Нéhány ige után eltávolodást, eltávolítást, visszavonultságot jelent (избирает встречи – kerüli a találkozást).

b) брать, взять, просить, продать, доставать, купить, выпить, насыпать, отсыпать, пробовать igék és néhány más ige után a tárgy határozatlanságát vagy a tárgynak a cselekvés által való nem teljes körülhatároltságát jelöli.

Szabályszerűleg ezekben az esetekben lehetséges tárgyeset is, ha megjelölt jelentésbeli árnyalata nincs, pl.: просит денег – ‘pénzt kér’, прсит денги – ‘elkéri a pénzt.’”¹⁶

Vagy vegyünk egy, a költemény lírai tárgyával analóg esetet: он ждѣт девушки – ‘lányt vár’, ‘vár egy lányra’ („általában” csak úgy várja, nem biztos abban, hogy megérkezik, esetleg nem is ismeri őt), он ждѣт девушку – ‘várja a lányt’, ‘egy bizonyos lányra vár’, („konkrétan” várja, biztos az eljövételében és valószínűleg ismeri őt.)

Ez a példa első pillantásra ellentmond az első két részben kifejtetteknek, azonban Blok szín pompás szimbólumvilágát csupán egyetlen oldalról, a nyelvészet diszciplínája felől megközelítve bizonyítja azt, hogy a költő egy képének egy töredéke az allegorikus kifejezésmód mennyi finomságát rejt magában.

A *grafikailag kiemelt*, nagybetűvel írott, *perszonifikált*, ám mégis elvont individuális fogalom, a „Szépséges Hölgy” tárgyiassága a lírai én szemszögéből a képzeletbeli vágy beteljesülését, a várakozás reménytelenségét, a transzcendentális szint küldöttjének konkrét mibélétét, a lélektani alany és a lélektani tárgy közötti ismeretségi fok rokonságát, a várakozó hős cselekvése eredményességének és az eljövétel bekövetkezésének bizonyosságát fejezi ki úgy, hogy közben ellenpontozza mindezt.

Ellenpontozza a lírai tárgy eltávolodásával, tehát a „vörös mécsek” ‘pislákolásából’ alig kivethető, ködszerű alakjával, valamint az aszketikus lírai én bezárkózottságával, kutató, ám mégis diszkrét magatartásformájával, pszichikai állapotrajzával, s a felfokozott szerelem szinte biológiai ösztönösségével, egyúttal az eufórikusan vágyott „Szent” aszszony, a „Kedves” határozatlanságát vagy a cselekvés által való nem teljes körülhatároltságát is jelölve.

S e teljes értőnek tűnő szimbólumnak még mindig marad két kitöltetlen materiális határozománya, amit Blok grammatikailag mégis kitölt: a hős félelméből fakadó pszichikai távolítás („várom a „Szépséges Hölgyet”, de félő, hátha mégsem jó el és örökre elveszítem”), és az ezzel ellentétes irányú pszichikai közelítés (‘nagyon várom őt, biztosan eljön’).¹⁷

Az első versszak mondatai érzelmi töltésének a visszafogottsága, a lefojtott feszültség, a csend, a nyugalom szintén polifonikussá teszi ezt a gondolati egységet. A látszólagos lezártág, a szavak és a szókapcsolatok csendesén imádkozó hangulata, a ki-nem mondott gondolatok, érzések arra engednek következtetni, hogy perspektívikusan kinyílik majd e világ, s magyarázatot kapunk a lírai én s a lírai tárgy között lévő titkos kapcsolatra.

¹⁵ Bolla K.–Páll E.–Papp F.: A mai orosz nyelv. Bp., Tankönyvkiadó, 1977. 468. l.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Vö.: Bolla K.–Páll E.–Papp F.: i. m. 469. l.

A második versszak azonban még adós marad ezzel. Ugyan kibővíti a hős belső tulajdonságainak a leírását – „remeg az ajtó nyikordulásától” –, s a lírai tárgy is testet ölt egy ikonban, azonban az alak realitását és a találkozás lehetőségének a gondolatát megkérdőjelezi az „álom” szó, sőt, bizonytalanná teszi az első rész szituációjának a tárgyiasságainak a hihetőségét is.

A tárgyi miliő lelkiállapottá tűnik át.

A harmadik versszak további változást hoz a műbe. A látomás kifejlik, a tárgyi közegeből egyértelműen a lelki közegbe helyeződik át a cselekmény, ahol a konkrét tárgyiasság jelleg már csak illusztratív elemként van jelen: a lírai én a „Szépséges Hölgyben” az Isten-anya ismer, az istenségre való ráébredés áhítatot, csendes örömet jelnt a számára. Erre utalnak a könnyed, szinte lebegő szavak és gondolatok – „magasan futnak a párkányokon a mosolyok, a mesék és az álmok”. Már itt érződik a beteljesülés, az áhított lénnel való egygyólvadás lehetősége, bár a „Magasztos, Örök Asszony” *mennyei alakja* még nem sejti az utolsó sorban megfogalmazódó *földi* hasonmást.

A negyedik versszak harmonikus egységbe fonja a templomi környezet finom tárgyait és figuráit és a sugárzó látomás vonásait. Úgy tűnik, bekövetkezik a két világszint határmezsgyéjén történő találkozás, ugyanakkor megmarad a distancia a „Szépséges Hölgygel” szemben, azonosulás és távolságtartás ívfeszültsége jellemzi ezt az állapotot. „Ó, Te Szent, mily gyöngédek a gyertyák, mily örömdetesek a Te arcvonásaid!” – kiált fel a hős, majd a hirtelen támadt csendben rálel az oly áhított szerelemre és harmóniára: „Nem hallok a szót, sem a sóhajt, / De hiszem: Kedves – Te vagy (az).”

10. A költői képrendszer szimbolikája

A „sötét templomok” jelképezik a konkrét templomképet, s az ahhoz kapcsolódó asszociációkkal együtt már önmagukban többszintű jelentésréteget hordoznak: az ima, az ájtatosság, a megnyugvás, a tisztaság, a lélek csendje, a túlvilági élet, az áhított istenséggel való találkozás színterei. Filozófiailag egyfajta létértelmet sugallnak, amelynek tudatában az ember nem evilági figurája tükörképének tekinti önmagát.

Másrészt egy elvont, a költő lelkében felépült templomot, egy ideális, harmonikus világot jelentenek, amely a lírai én pszichikumában rejlő, többsíkú tudattartam s ennek allegorikus, szimbolikus vektorai az egyén és az univerzum kapcsolatkereső próbálkozásai irányába hatnak. Egyként szimbolizál tehát egy közeli, konkrét és mindennapos tér-idő realitást, s egy távoli, misztikus csillagteret.

A konkrét valóságból merített képet erősítik a „templom” belső berendezését képező tárgyak: „pislákoló, vörös mécsek”, „magas oszlop árnyéka”, „ajtócsikordulás”, „sugárzó ikon”, „ismerős miseruha”, „gyöngéd gyertyák”.

E motívumok azonban önmagukban és a konkrét képhez való viszonylatukban is el-
lentmondásosak, többértelműek.

A „mécsek” „vörös” színe a „sötét templomok” fénytelenységének feszül, ugyanakkor a „pislákolás” letompítja ezt az ellentétet. Az „oszlop árnyéka”, a homály, az elvontság és a bizonytalanság érzetét erősíti fel, ám a „magas” jelző már kitágítja a fogalmat: a fényt, a lehetőséget jelképezi. Az „ajtócsikordulástól” a szeretett lény eljövételét várhatnánk, a „csikordulás” negatív hanghatása azonban kellemetlennek és idegennek tűnik a templomi csendben, a „jelenés” tehát ebben a kontextusban nem következhet be. Az „ikon”

a pravoszláv katedrálisok szokványos tárgya, ugyanakkor „sugárzása” túlmutat mindennaposságán, áttöri a „sötétet”, az árnyékvilágot. A „miseruha” költői motívuma az „ismerem/hozzászoktam” igével összekapcsolva a meghitt viszony kiépítésének lehetőségét, az azonosulást készíti elő. A „gyöngéd gyertyák” összetett képe szintén többrétű: a „gyöngéd” jelző a „gyertyák” lángját személyesíti meg, s az e láng fényénél kirajzolódó „Örök Asszonyi” gyönyörű vonásaira utal.

Az elvont történéshez tartoznak a lírai én és a „Szépséges Hölgy” közötti kapcsolat-teremtés közvetlen költői szóképei és a hős pszichikai állapotának, belső tudatfolyamatainak az érzékeltetése. A templom tárgyainak konkrét körülhatároltságát itt a kutató várákozást feltáró állítmányi szerkezetek egy bizonyos célra irányítottsága váltja fel, amit csak fokoznak az e mondatokban konstituálódó elvont nevek. A lírai én „be-bejár a sötét templomokba”, „szertartást végez”, a „Gyönyörű Hölgyre vár”, „remeg az ajtó nyikordulásától”, „a párkányok magasában mosolyok, mesék és álmok futnak”, „nem hallja a sóhajtasokat, a szokat”, „de hiszi: a Kedves” lény van előtte.

A sötét templomok konkrét tárgyiasságainak és a lírai hős belső történéseinek motívumrendszere tehát egy harmadik célra irányul: az imádott földöntúli lény képmására. Ez a képmás is fejlődik a vers folyamán. Először csak általánosságban, elvontan van róla szó, aztán a „gyöngéd gyertyák” ragyogásánál életre kelnek az arcvonásai, s végül maga a „kedves” lép elénk a festett ikon mögül.

Ez a költői képrendszer harmonikus kiteljesedése.

Nézőpontok Marcel Arland *Le Grand Pardon* kötetének novelláiban

NAGYNÉ SCHMELCZER ERIKA

A XX. századi francia novellairodalomban Marcel Arland nevéhez fűződik a „pillanat-novella”¹ formájának következetes használata. A novellai történetet a hősök életéből felvillantott egyetlen esemény és az általa keltett érzelmi, hangulati rezonanciák, gyakran álmok és emlékek alkotják. A szereplők ki nem mondott érzésekkel, elfojtott ösztönökkel, kísértet-emlékekkel vívódó hősök. A rejtőzködő, befelé forduló egyéniségekhez hűen a narrátor maga is gyakran folyamodik az elbeszélés során a sejtetés, a sugallat olyan eszközeihez, mint az elhallgatás vagy a mű olvasásával folyamatosan értelmet nyerő előreutalás. Az események lineáris láncolatú, objektív megjelenítését háttérbe szorítják az álmok, az emlékek. A szereplői lelkivilág asszociációin alapuló cselekményszervezés meghatározó jellemzője az arland-i novelláknak.

A jelen dolgozat arra vállalkozott, hogy a narrációs technika egyetlen aspektusából, az elbeszélői nézőpont² kérdéséből kiindulva elemezze, hogyan tesz eleget a külső, objektív és a szereplői, szubjektív világ hiteles ábrázolásának a *heterodiegetikus* narrátor.³ A *Le Grand Pardon* c. kötet novellái közül tehát csak azokkal foglalkozunk, amelyek elbeszélője a megjelenített történeten kívül helyezkedik el, de tér- és időbeli korlátlan lehetőségei, „mindentudása” révén az események folyamán láthatatlanul jelen van.

Bár a nézőpont vagy perspektíva kifejezések erősen a látás tevékenységére szűkítik a figyelmet, a nézőpont fogalmán a szubjektum egy általánosabb, egyszerre hely-időpozícióbeli, érzékeléssel kapcsolatos, és pszichológiai vagy erkölcsi-intellektuális megnyilvánulását értjük.⁴ A továbbiakban nem bontjuk a nézőpont fogalmát ezekre a síkokra, de hivatkozni fogunk rájuk azokban az esetekben, amelyek szempontunkból lényeges információt hordoznak. A nézőponttal kapcsolatos vizsgálatunk központi kérdése, hogy az egyes heterodiegetikus novellákban a narrátor és a szereplők milyen mértékben vesznek részt a külső és belső történet megjelenítésében. Ha a nézőpontok elkülönítését aszerint végezzük, hogy az elbeszélés az ábrázolt világon kívül vagy belül elhelyezkedő szubjektum perspektívájából történik, akkor beszélhetünk külső vagy belső nézőpontokról, ami a vizsgált novellák esetében megfelel a narrátor mint olyan és a szereplő mint olyan szembeállításának.⁵

Az elemzésben felhasznált Arland novelláskötet: *Le Grand Pardon*. Gallimard, Paris, 1965.

¹ A francia novella irányzatairól vö. René Godenne: *La nouvelle française*. Paris, 1974. 116–129. l.

² A narrációs közlést szabályozó tényező (kinek a nézőpontjából történik az elbeszélés?) nem független az elbeszélés narrátorának típusától (ki beszél és milyen pozíciót foglal el az általa megjelenített történethez képest?). Általában homogén az elbeszélő szöveg abból a szempontból, hogy egyetlen elbeszélő alany közleménye, ugyanakkor a narrátor úgy tehet, mintha átengedné a közlést a szereplőinek. Tehát a nézőpontváltás jelensége végső soron a narrációhoz való narrátori és szereplői viszonyt írja le.

³ Vö. Gérard Genette: *Figures III*. Paris, 1972. 251–254. l.

⁴ Vö. Borisz Uszpenszkij: *A kompozíció poétikája*. Bp., 1984. 5–16. l. és passim.

⁵ A nézőpont alanya szerint történik tehát az elemzés. A nézőpont tárgya szerinti értelmezést is megfogalmazza Lintvelt: „perspective narrative en rapport du sujet de la perception” és „profondeur de la perspective narrative en rapport avec l’objet de la perception”. Jaap Lintvelt: *Essai de typologie narrative*. Le „point de vue.” Paris, 1981. 42. és 43. l.

A külső nézőpontból történő megjelenítés

A meghatározatlanul jelenlévő, láthatatlan narrátor pozíciójából adódóan külső perspektívát képvisel az elbeszélésben. Ő az, aki a történés bármely színhelyén jelen lehet, s az eseményeket, a szereplőket, a környezetet tetszőleges távolságból szemlélheti. Ez a kívülálló, mindentudó narrátor szükségszerűen külső szemlélőként írja le az eseményeket, mutatja be az eseményeknek teret nyújtó környezetet és nem utolsósorban a szereplői külső jegyeket. Mindent érzékelhet, amit hőse láthat, hallhat és mindazt, amit hőse térbeli korlátai miatt nem észlelhet, vagy ami elkerüli a figyelmét. A külső nézőpontból történő ábrázolás esetei leírhatók azáltal, hogy a heterodiegetikus novellákban bizonyos témákhoz és cselekményszerkezeti pontokhoz kapcsolódik a főként narratori pozícióból történő megjelenítés.

– Tipikusan a külső nézőpont uralkodik azokban a szakaszokban, amelyekben a narrátor hőseit a környezetükbe helyezve mutatja be. Gyakori a novellai jeleneteket nyitó és záró részekben ez a fajta ábrázolás. Ez eseményekre fölülről rálátással bíró mindentudó elbeszélő maga válogat a bemutatandó környezeti elemek közül. Ez a rendező funkció hangsúlyos szerepet kap azokban a leírásokban, ahol a hősöket foglalkoztató központi esemény hangulati előkészítése zajlik. A *La Porte de l'Ombre* bevezető szakaszában egy hideg, december-esti kisváros képe tárul elénk. Kiürülnek az utcák, az utolsó járókelők is eltűnnek, de nemcsak az éjszaka, a nedves szél elől húzódnak otthonaikba: különös eseményeket sejtjenek az emberek. A városka hangulatára rányomja bélyegét a kitörni készülő botrány.

– A narrátor természetesen nem vonhatja be a szereplői szubjektumot az érzékelésbe akkor sem, ha a cselekmény logikája szerint nem lehet jelen más a leírásban megjelenő szereplőn kívül, és a hős külső jegyei kerülnek bemutatásra. Elvileg számos példát találhatunk erre, hiszen az arland-i hősök többsége magányos ember, aki konfliktusait a környezetétől elhúzódva éli meg.

– A narratori külső nézőpont jellegzetes hordozói a szereplőkről készített portrék, melyek az arckifejezések, néhány alkati vonás, jellemző testtartás tükrében tökéletesen megjelenített karaktert nyújtanak.

– A narrátor a szereplői „jel” kialakításakor a külsőségeken túl gyakran folyamodik mindentudásából származó „előzetes” ismereteihez⁶ a hősök társadalmi hovatartozása és családi kapcsolatainak jelölése céljából. A novellai szűk keretnek megfelelően kevés számú szereplői jelből kell gazdaságosan építkeznie. Ilyen feltételek mellett különös szerepe van az ún. referenciális jeleknek,⁷ amelyek az adott kultúrkör ismerői számára kellő információt hordoznak a kérdéses szereplőről. Ilyen referenciális jelnek tekinthetők a foglalkozásra, a társadalmi hovatartozásra, a miliőre utaló mozzanatok. Ily módon a külső perspektívából megjelenített környezetet, miliőt a narrátor a szereplői jellemzés egyik fontos eszközeként használja.

Általában elmondhatjuk a külső nézőpontból történő megjelenítésről, hogy néha a történés logikája szerint kénytelen a narrátor a saját külső perspektívájából láttatni az ese-

⁶ Vö. Skutta Franciska: Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras. – In: *Studia Romantica Series Litt.*, Fasc. VIII. Debrecen, 1981. 16. l.

⁷ A szereplői jelről mint jelek együtteséről ld. Philippe Hamon: *Le Statut sémiologique du personnage*. – In: *Poétique du récit*, Paris, 1977. 115–180. l.

ményeket, máshol pusztán él azzal az előnyével, amely a narrátori rálátásból származik, s úgy szervezi az információt, hogy a szereplői külső jegyek bemutatásán és a környezet leírásán túl az események hangulati előkészítését is elvégzi. A külső nézőpontú leírás további előnye, hogy a szereplői jelek rendszerét bővíti ki olyan információkkal, amelyek csak a tudásfölényben lévő narrátortól származhatnak. A megjelenítés mellett a külső nézőpont jelenléte az információközlés szervezésében is lemérhető: az eseményeken kívül álló szubjektum választ a megjelenítendő környezet és eseménysor elemei között. Ő határozza meg a közlés sorrendjét, rajta múlik, hogy melyik szereplőt jellemzi részletesen, s melyiket hanyagolja el, s attól függően, hogy hogyan követi a szereplői mozgást, a műre jellemző térkompozíciót hoz létre.

A szereplői nézőpont érvényesülése

A szereplői nézőpont jelenléte párhuzamosan több szempontból is elemezhető. Számunkra az áttekinthetőség érdekében két fő rendezőelv kínálkozik: az információt közvetítő tevékenység szerinti tagolás (érzékelés-észlelés, illetve érzelmi-gondolati tevékenység) és a nézőpont átadásának mértékét leíró nyelvi rendszerezés.

A szereplői érzékelés-észlelés

A heterodiegetikus közlésformában a bemutatott világ – lévén a narrátor külső megfigyelő – nagyrészt az észlelhető, felfogható jelenségek regisztrálásából tevődik össze. Első kérdés az, hogy a narrátor milyen teret ad a szereplőinek az észlelésben, mennyire vonja be őket, átengedve nekik, ha időlegesen is, az érzékelő szerepet. A nézőpontváltás legnyilvánvalóbb formája az, amelyben a narrátor megnevezi az érzékelő személyt, és egy operátor-ige segítségével kifejti az érzékelő tevékenységet is. Az adott szegmentumban az így megnyilvánuló szubjektum új perspektívával bővíti az elbeszélést. A narrátori jelenlét nem szűnik meg: az észlelet maga a szereplői nézőpontot képviseli, de a szereplő és a tevékenység megnevezése a narrátori perspektívát hordozza.

En dessous, ce sont des rochers, des ruines, [...]; elle y distingue quelques tombes... l'abandon [...] (*L'Ile*, 255.)

Két érzékelő tudat jelenik meg az idézetünkben: az elbeszélést, a leírást végző külső szemlélő és a hősnőé (elle). Ez utóbbi nézőpontja azáltal fonódik be az elbeszélésbe, hogy a narrátor megnevezi, s az elhagyott temető sírjait már a lány szemével fedezzük fel. Kettős (narrátori-szereplői) élmény és nézőpont érvényesül következő idézetünkben is, amelyben a hang érzékelése dominál:

A peine un chant: une voix qui psalmodie sans fin, monotone, un peu sourde, [...] Thomas Guilleneuven s'était arrêté pour entendre cette voix. [...] L'homme écoutait cette voix (*Le Temps de Kerlo*, 413.)

A külső narrátor itt is a maga perspektívájából indítja az elbeszélést, majd bevezet egy másik érzékelő szubjektumot a folyamatba. A két értelmezett szakaszt összevetve a nézőpontok és a művészi közlemény szoros kapcsolatára figyelhetünk fel. A *L'Ile* c. novellában a narrátori perspektívából megjelenő táj egyetlen mozzanatára összpontosít a szereplői érzékelés: a sírok látványára. Az élettől duzzadó természet és a friss szerelmi beteljesülés élményétől gazdag fiatal pár meglepő, de nem előkészítetlen ellentéte a halál kép-

zete. A *Le Temps de Kerlo* narrátora érzékeli és minősíti azt az énekhangot, amely a házból szűrődik ki, („qui psalmodie sans fin monotone un peu sourde...”). Bemutatja a házat, az udvart, ahova bevezeti a megérkező Thomas Guilleneuvent. A szereplő számára mindebből az egyetlen lényeges mozzanat az, hogy feleségét énekelni hallja. A szereplői perspektíva segítségével tehát a novella legelején leszűkül az olvasói figyelem és egy lényeges elemre irányul.

A szereplőnek az érzékelésbe történő bevonása hasonló narrációs eljárással, de kevésbé explicit formában történik akkor, ha a narrátor az észlelést végző személy megnevezése mellett nem operátor-igével jelöli a cselekvést, hanem névszós szerkezettel körülírja azt:

[...] *l'oreille tendue aux rumeurs, aux chansons d'un soir de fête* [...] (*La Reine du Bal*, 230.)

Találunk a novellákban olyan szakaszokat, amelyekben az észlelés tevékenységére utaló nyelvi jel hiánya miatt nem határolhatók el egyértelműen az észlelés folyamatában részt vevő szubjektumok. Ilyenkor a szövegösszefüggésből következtetünk a leírásban esetlegesen megjelenő szereplői perspektívára. Érvényes ez azokra a szakaszokra is, ahol az *on* határozatlan névmás⁹ jelöli az érzékelő szubjektumot. A jelenségek, események külső megfigyeléséből származó információk közlése gyakran történik ebből az általános érzékelői perspektívából, mely egyaránt utalhat a narratori és a szereplői érzékelésre. A külső, tárgyilagosan szemlélődő narrátor a közlés személyességét növeli azáltal, hogy ily módon felvillantja a szereplői nézőpont érvényesülésének lehetőségét.

Az *on* névmás megjelenik a szereplő nélküli leírásokban is. Hatása az előző jelenséggel azonos, vagyis a leíró személyén kívül más érzékelőt is feltételez:

C'est presque la nuit dans les rues basses; elle s'insinue au fond des cours, sous les poternes, [...] et déjà... on la sent peser, (*La Porte de L'Ombre*, 11.)

Az idézetünkben található *on* névmást a többes szám első személyű *nous* 'mi' névmás követi: *nous guetions*. Ez utóbbi nyilvánvalóvá teszi azt a sejtésünket, hogy az észlelésbe a meg nem nevezett szereplőket, azaz a történésben megjelenített eseményeket, a botrányt figyelemmel kíséző kisváros közösségét és esetlegesen a fiktív világon kívülálló olvasót is bevonja a narrátor.¹⁰

A heterodiegetikus novellákban a narratori közlésben megjelenő észrevételek, minősítések, amelyek egy szereplő pszichikumáról árulkodnak, részben az állapot objektív megnevezését jelentik, s mint ilyenek a láttatott szereplő belső nézőpontját nem érvényesítik. De ha ezek egy másik szereplő számára leolvasható formában jelennek meg, a szituá-

⁸ Kiemelés tőlem (Sch. E.).

⁹ Az *on* névmás eredeti jelentése 'az ember'; a „kaméleon” jelzővel illetett névmás általános jelleggel jelölhet egy vagy több személyt. A mai beszélt nyelv előszeretettel használja a 'mi' személyes névmás helyettesítésére.

¹⁰ Szegedy-Maszák Mihály „általánosított tudatfolyamnak” nevezi azt a jelenséget, melynek lényege, hogy egy meghatározatlan, általános észlelő szubjektum veszi át a szerepet az egyetlen narrátortól: Metaforikus szerkezet a Kosztolányi – és a Krúdy – novellákban. – In: Hankiss Elemér (szerk.): A novellaelemzés új módszerei. Bp., 1971. 65–71. l. Továbbá emlékeztetünk arra, hogy a heterodiegetikus narrátor első személyként nem jelenik meg a történés szintjén. Azok a szakaszok, amelyek az első személyt (*nous*) hozzák színre, vagy az *on* használatával sugallják, a normától való eltérésben egy az íróra jellemző eljárást sejtetnek.

ciótól függően az észrevételben ennek a másik szereplőnek a nézőpontja is megfogalmazódhat, és sajátos értékekkel bővítheti a közlést.¹¹

Az érzékelés-észlelés terén megjelenő belső perspektívák megkülönböztetéséhez, mint a fenti példánkban láttuk, ritkán kapunk konkrét nyelvi támpontot. A legegyszerűsebb eset az, amelyben az észlelő alanyt és a tevékenységet (ez utóbbi nemcsak a látásra, hanem a hallás, az ízlés a tapintás tevékenységére is kiterjedhet) megnevezi a narrátor. Még ha nincs is megjelölve az érzékelő és az érzékelés, a szövegösszefüggés segítségével azonosítható valamelyik szereplői pszichikummal a nézőpont forrása. Bármelyik esetről legyen szó, valamilyen mértékig kettős nézőpont érvényesül a közleményben úgy, hogy a két perspektíva szétválasztása gyakran a két érzékelő (narrátor és szereplő) pszichológiai, intellektuális vagy térbeli elhelyezkedésének különbségéből végezhető el. Különösen érvényes ez a környezet megjelenítésekor. A nagyobb rálátással rendelkező narrátor egy hangulatot, egy élményt a maga komplexitásában képes megjeleníteni, míg a szereplője annak egy mozzanatára vagy részletére koncentrál. A részletek hangsúlyozása ugyanakkor azon túl, hogy a történet körülményei, a szereplői mozgás új elemként lépnek a történetbe, az illető szereplő pszichikumának kiemelésével új dimenziókat nyit a novellában.

A szereplői nézőpont érvényesítése jelentős szervezője a művészi üzenetnek. Segítségével válogathat a narrátor a fontos és kevésbé fontos információk között, irányítva ezzel a történetbefogadó figyelmét. A belső nézőpont akkor erősödik fel, ha a szereplő intenzívebben éli meg az események egyes mozzanatait, vagy érzékeli az őt körülvevő világot.

A szereplői érzések és gondolatok

A fentebb tárgyalt, észlelés-érzékelés folyamatába bekapcsolódó szereplői pszichikumról gyakran az árlkodik, hogy az észlelő tevékenységet a hozzá kapcsolódó szereplői érzés- és gondolatvilág explicit feltárása követi. Végso soron az észlelés és az érzelmi-gondolati világ szintjei szoros kapcsolatban állnak: a tapasztalásból szerzett információk megindíthatnak valamilyen érzelmi, gondolati folyamatot, amelyet a narrátor a belső nézőpont érvényesítésével képes feltárni. A gondolatok finoman hajlanak át az érzékelésbe, hogy innen kiindulva, újra a gondolatoké, az érzésekké legyen a főszerep. Az érzékelés és a gondolkodás összefonódása a szereplői tudat és a külső világ állandó kapcsolatát hangsúlyozza a novellákban.

Míg az érzékelhető jelenségek kapcsán a narrációt végző külső személy perspektívája önmagában irányíthatja a narrációt, a szereplői érzelmek és gondolatok közvetítése a szereplői perspektíva bizonyos mértékű jelenléte nélkül elképzelhetetlen. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy a lelkiállapotot tükröző külső vonásokat rögzítő narrátori észrevételek nem tekinthetők a szereplői tudat által megformált információknak (*elle hé-site, il sourit tristement*), ezért a viselkedés külső jegyeit önmagukban nem tekintjük a belső nézőpont érvényesülésének. Ugyanakkor hangsúlyozzuk, hogy a látványhoz vagy az eseménysorhoz kapcsolódó szereplői érzések és gondolatok feltárása nem más, mint azok szereplői perspektívában történő átélése, értékelése, tehát a belső nézőpont érvényesülése.

¹¹ Vö. Skutta Franciska: i. m., 46. l.

Il a plu; les arbres s'égouttent dans l'ombre. [...] En prison, elles mêmes, ces eaux, entre le petit mur d'où les regarde Yvonne, les bois qui les surplombent de deux côtés et, cette lande qui offre moins une issue qu'elle ne les prolonge. (*Le Temps de Kerlo*, 437.)

A gyönyörű látvány aprólékos bemutatása feltételez egy olyan narrátort, aki pillanatnyilag egymaga szemléli az esős éjszaka elemeit. Idézetünk utolsó mondatában tűnik fel a másik érzékelő: Yvonne. A következő idézetben a látványban önmagára ismerő életérzés explicit módon fogalmazódik meg. Yvonne, a hősnő saját sorsa börtönében él. Csakis az ő perspektívájából értelmezhető a körbezárt tó börtönléte.

Mais c'est une prison qu'elle a toujours aimée, fût-ce enfant, comme sa plus sûre compagnie. (437.)

Talán soha ki nem mondott szorongások, félelmek, vágyak fogalmazódnak meg a narrátori közvetítéssel. Álmod, emlékek peregnek szemünk előtt, holott a szereplő egy szót sem szól róluk. A novellák történéseinek igazi színhelye a szereplői belső világ, melynek értelmezéséhez a nézőpontok aspektusából végzett elemzés feltétlenül közelebb visz bennünket. Emlékeztessünk a heterodiegetikus mindentudó narrátor „isteni” képességeire, melynek segítségével feltárhatja a szereplői lélek legbensőbb dolgait is. A következőkben azt vizsgáljuk meg, milyen mértékben él ezzel a lehetőségével.

A nézőpont átadásának mértéke; nyelvi eszközök

A narrátor a szereplői belső világra vonatkozó ismereteit objektív módon igazolhatja úgy, hogy jelzi, milyen észlelhető külső történés vagy jelenségek, esetenként jellemvonások sugallják számára a belső történet:

Que c'était beau! On en est déjà loin, [...] mais l'image, on la porte, à moins que ce ne soit elle qui vous porte, *puisque* vous marchez si légèrement. (*Les Brantaume*, 321.)

Agnès-t, a Les Brantaume hősnőjét elbűvöli az elébe táruló látvány. Az égő erdő képe, a félelmetesen szép élmény megbabonázza a légiessé varázsolja alakját. Ez utóbbi az a külső észlelhető benyomás, amelyből következtethetünk a szereplő lelkében lejátszódó folyamatokra. Így módon tételez fel a narrátor belső történéseket azokban a szakaszokban is, amelyekben a *comme si* 'mintha', *il semble* 'úgy tűnik' szerkezetek vagy a *croire* 'hinni' ige vezeti be a belső nézőpontú közléseket.

A közvetett beszéd

A heterodiegetikus narrátor hivatkozás és feltételezés nélkül mutatja be hősei belső világát az esetek többségében. A külső történet egy belső tudati, érzelmi tevékenységhez kapcsolja úgy, hogy a történés a szereplő gondolataként vagy érzésként jelenik meg. Így a közleményt a kérdéses szereplő perspektívájából formálja meg oly módon, hogy vagy érvényesül a narrátor külső nézőpontja is, vagy látszólagosan és időlegesen háttérbe szorul az adott szakaszban. Az első esetben közvetett beszéd (*style indirect*)¹² nyelvi jelenséggel van dolgunk. Az olvasó számára ez esetben egyértelmű a narrátori külső nézőpont jelenléte, hiszen az elbeszélő a szereplőt és tevékenységét megnevezi, emellett a szereplői tudati tevékenységet is kifejti.

¹² A közvetett beszéd (*style indirect*) narrátori megfogalmazásban közvetített érzékelés, gondolat- vagy hangos megszólalás, melyet egy az érzékelést vagy a tudati tevékenységet megjelölő operátor – ige vezet be.

Il savait de reste qu'elle ne l'aimait pas, [...] (*Le Temps de Kerlo*, 414.)

A tudati tevékenységet jelölő ige esetenként követheti a tudattartalom megjelölését. Ez esetben mindkét közlés (a tudattartalom kifejtése és a szereplőhöz, valamint annak tudati tevékenységéhez való rendelése) önálló információként hangsúlyosabban jelenik meg, mint a szabályos közvetett beszédben:

Etienne... Stéfani: vrai symbole, ces noms l'un à l'autre mêlés comme l'était leur double sang dans le ventre de la petite amoureuse. Un signe du destin? Soit. [...] – Ainsi songeait l'homme [...] (*La Porte de l'Ombre*, 47–48.)

A gondolati tevékenységet időnként a határozói igenév is jelölheti:

[...] et qu'un malade, près d'un ivrogne, écoute en songeant aux autres années (*L'Auberge*, 370.)

Átélt beszéd

Az *átélt beszéd* vagy *style indirect libre*¹³ a belső nézőpont és a harmadik személyű elbeszélés társítását jelenti. A szereplői nézőpont erőteljesebb érvényesülését realizáló nyelvi formát, az *átélt beszédet* az jellemzi, hogy a narrátori közlés a szereplő gondolatait, érzéseit az érzelmi vagy intellektuális tevékenységet deklaráló ige nélkül közvetíti. Így a narrátori jelenlét mértéke a tudati tevékenység és a szereplő megnevezése hiányában erőteljesen lecsökken. Ebben a folyamatban a szereplői gondolatok a meglévő időegyeztetési szabályok ellenére is viszonylag önállóan jelennek meg a narrációban. Általában az időegyeztetés támpontot jelent az értelmező számára:

L'aventure, la fameuse histoire d'autonomie, il ne *pourrait* donc jamais l'oublier, ce petit paysan rageur qui *avait voulu* parler aussi haut que la noblesse d'une province. (*Le Temps de Kerlo*, 419.)

Az *átélt beszéd* mondattani autonómiájából következően nem minden esetben egyszerű és egyértelmű a közlés azonosítása a szereplői tudattal:

[...] cette fois l'on se trouvait assez loin de côtes bretonnes et des premiers jours pour que la douceur des mots fût pleinement éprouvée. (*Sainte Radegonde*, 119.)

A házaspár számára kapcsolatuk egyetlen szép mozzanata a Bretagne-ban eltöltött idő (jóllehet a feleség bevallja, hogy érzése ellenére akkor sem ismerte eléggé a férjét). A vitában ellenpontként a bretagnei emlékek elevenednek meg, s bár az *on* névmás használata pontos felvilágosítást nem ad a gondolkodó szubjektumról, nyilvánvaló az olvasó számára, hogy a valóság és az emlékkép ellentétét a pár mindkét tagja átéli. Az *on* névmással kapcsolatban megjegyezzük, hogy használatában az Arland-ra jellemző átmeneti formákat és a vele járó kettős értelmezést fedezhetjük fel. Az alábbi idézet a kettős nézőpontot sugalló *on* névmás és a jelen idő használata miatt az *átélt beszéd* és a monológ közötti átmenetet képviseli:

¹³ Átélt beszéd (*style indirect libre*): operátor – ige nélkül megjelenő önálló mondat, amely esetében a francia nyelvben megmarad a *style indirect-re* jellemző időegyeztetési szabály. A stílus előnye a könnyedség, változatosság. „L'économie de la subordination autorise une plus grande extension du discours, et donc un début d'émancipation, malgré les transposition temporelles.” (G. Genette: i. m., 192. l.)

Continuons. Le père est mort, et bien loin la campagne du Poitou. Mais on marche. C'est une habitude. On regarde à peine [...] – une église! ... S'il y avait enfin, dans cette église, la statue de sainte Radegonde? (*Sainte Radegonde*, 125.)

A narrátor láthatatlan „társa” ugyan magányos hősenek, de személye háttérbe húzódik, hogy megnyílhasson a szereplői tudat. A szereplői gondolatok hitelessége s a háttérben érezhető narrátori jelenlét miatt az olvasó mintha zavarban lenne: ki mesél és ki lát? A narrátor oly mértékig képes hősével azonosulni, egy-egy érzés- és élményszívsorozatban, hogy feloldódni érezzük a heterodiegetikus narrációjú novellákra egyébként jellemző távolságtartást narrátor és szereplő között.¹⁴ Más aspektusból nézve a jelenséget: a kívülálló objektív narrátor a közös nézőpont ilyen mértékű jelenlétével szubjektív megnyilvánulóként a novellai személyesség élményét erősíti.

Az átélt beszéd nyelvi formájában megjelenő szereplői nézőponttal kapcsolatos kutatásaink során az igeidő használata ritkán nyújt kapaszkodót. Ennek egyszerű magyarázata az, hogy Arland-nál gyakran a narrátor jelen idejű narrációs szólamába illeszkedik az átélt beszéd. Ez esetben az egyeztetési kötelezettség nem vonatkozik az átélt beszédre. Ugyanakkor a tágabb vagy szűkebb szöveggörnyezetben megjelenő érzelmi vagy intellektuális tevékenységre utaló ige segítségével következtethetünk az átélt beszéd jelenlétére és végső soron a benne megszólaló szereplői nézőpontra.

A szereplői érzéseket, indulatokat tükröző emfatikus mondat szerkesztés (indulatszavak, kérdő, felkiáltó és hiányos mondatok használata) a szereplői perspektíva érvényesítését sugallja azokban az esetekben is, amelyekben egyébként a narrátor a szűkebb szöveggörnyezetben nem kapcsolja a tudattartalmat valamelyik szereplőjének érzelmi-intellektuális tevékenységéhez, s az időegyeztetési szabályok sem igazítják útba az elemzőt.

Quoi? L'argent, la situation, l'hôtel Parisot? Non, ce ne peut être cela qui la guide. L'ambition de sa mère qui du purin natal rêve d'accéder au salon bourgeois? Les calculs d'Etienne Parisot qui voudrait caser un fils inavouable avant de...? (*La Porte de l'Ombre*, 21.)

A kérdések a tapogatózás, a szereplői ismeretek korlátozott jellegét hangsúlyozzák. A befejezetlen mondat *avant de...*? pedig a szereplői többlettudásról árulkodik: a szereplő valami olyasmit tud, amit még maga sem gondol végig, vagy a narrátor – mint teszi az egész szólamban a szereplői gondolatok mögé rejtőzve – nem kívánja világossá tenni az olvasó számára a mondat elhallgatott részét. A jelenséggel az átélt beszéd egy újabb jellemzőjét nevezhetjük meg: a narrátor ezekben a szakaszokban látszólag lemond a mindentudás előnyeiről, a közlést a szereplői tudatra bízza, amely vagy ismeretek híján, vagy lélektani okokból töredékes marad. Erre a töredékes jellegre, az elhallgatás narrációs technikájára az arlandi kritikák szinte kivétel nélkül föl hívják a figyelmet.¹⁵ Az információ töredékessége, a sejtelmesség, egy-egy időnként elejtett szó az információ „adagolásnak” Arlandra jellemző módját mutatja.

¹⁴ Vö. Empátia és oszcilláció. – In: Hankiss Elemér: Az irodalmi kifejezésformák lélektana. Bp., 1970. 54. I. Az átélt beszéd nyújtotta élmény is abban áll, hogy az egyenes és függő beszéd síkja között lebegve egyszerre közelít a szóban forgó személyhez, s távolít el tőle.

¹⁵ Ld. M. Arland-ról megjelent néhány jelentősebb művet: Alain Bosquet: *En compagnie de Marcel Arland*. Paris, 1973.; Claude de Burine: *Marcel Arland*. Paris, 1980.; Jean Duvinet: *Arland*. Paris, 1962.; René Godenne: *Nouvellistes contemporains de la langue française*, tome I. Paris, 1983.

Párbeszéd és monológok

A következőkben azokat a közlési formákat kívánjuk megvizsgálni, amelyek az ismert módon végbemenő narrátori „gyámkodást” mellőzik, vagyis a szereplői perspektíva legtisztább érvényesülése jellemzi őket. A *párbeszédekről* és a *monológokról* van szó. A *style indirect libre* gyakori használatával kapcsolatban korábban felhívtuk a figyelmet egy jelenségre, amely többé-kevésbé minden heterodiegetikus novellát érint: a szereplők befelé élnek meg élményeiket, a megszólalások gyakran csak burkoltan utalnak arra a lélektani állapotra, amelyben élnek, de megfogalmazni nem kívánják, vagy nem képesek rá. A *Le Sourire du Capitaine* c. novella szereplőinek megszólalásait vizsgálva azt mondhatjuk, hogy a szereplői belső nézőpontot elvileg leghitelesebben tükröző közlési mód (közvetlen beszéd) mintha elvesztette volna hagyományos funkcióját. A novellai párbeszéd betű szerinti szinten alig gazdagítja a történetet, a karaktereket. A szereplő töredékes, szubjektív tudásának megfelelően a közlés is töredékes marad, vagy a fiú által feltett kérdésekre csak a gondolatok szintjén adja meg a választ az özvegy. A narrátortól és a felszínes szereplői közlésből tudjuk meg, hogy magányosan halt meg a kapitány, az apa, s hogy fiával rendezetlen érzelmi kapcsolatot hagyott hátra. A fiú szenved, azonban szenvedésére – miután az ő érzései, gondolatai nem jelennek meg részletesebben – igazán nem reagál az olvasó. Ugyanakkor a narrátor és az anya kettős nézőpontjának érvényesülése a fiú megítélésében ez utóbbi ironikus láttatását eredményezi. Megszólalásait az önismétlés, a töredékesség jellemzi:

Il est mort. Papa est mort. Il est mort tout seul. (159.)

Önmagában a két nyelvi jelenség a mély érzések, indulatok kifejezője is lehetne, de a fiú külső vonásait, korát illető leírásban a kétféle láttatás közötti feszültségből születő ironia másfajta értékelést eredményez: az önkifejezés korlátaiból, az önismétlésből adódó groteszkség, az emelkedettség és a silányság együttes jelenléte alakítja a fiú karakterét. Az anya még kevesebbet mond. Megszólalásai közhelyszerűek:

Ça passera, mon chéri. Tout passe, en ce monde [...]

Sait-on jamais comprendre? (163–164.)

A narrátor ennek ellenére az anya gondolatainak bemutatása révén feltárja egy házasság történetét, s a karaktereket illetően is teljes képet alkot a nőről és a címben szereplő férjről. Az asszony banális megszólalásai és tudatának, érzéseinek az átélt beszédben feltárolt gazdagsága közötti ellentét azt sugallja, hogy a hiteles világ az emberi bensőben fedezhető fel.

Máshol a halál, a nevén nem nevezhető érzések, az emberi kapcsolatok titokzatossága fejeződik ki a párbeszéd szerény információtartalmában.

A közvetlen beszéd csekély terjedelmét tovább csökkenti a narrátor azáltal, hogy gyakran a szereplői megszólalást is átélt beszédben jeleníti meg. Ily módon a párbeszédet gyakran építi fel a narrátor úgy, hogy a szereplői megszólalást annak közvetett vagy átélt beszédű formája helyettesíti:

„En clown?” (közvetlen beszéd)

Pourquoi pas, du moment qu'il pourrait la suivre! (átélt beszéd)

„C'est vrai? ... Non, pas en clown, [...]” (közvetlen beszéd)

Si bien que l'on a conclu que ce serait en merle noir, ... défaut de mieux. (közvetett beszéd) (*Le Cirque*, 286.)

Az arland-i narráció jellemző eljárása, hogy a tartalmi és tipográfiai szempontból folyamatosnak tekinthető közleménybe idézőjellel ellátott szereplői megszólalások illeszkedhetnek be. Mintha ez utóbbiak elveszítenék önállóságukat, csupán az egyes gondolatok, benyomások hitelesítését szolgálnák. Annál is inkább, mivel a narrátori közlésben a külső, érzékelhető eseményeken kívül a szereplők átélt beszéd formájában közvetített gondolatai, érzései, tehát a belső történés is megjelenik. Ezek feltárásához kétségtelenül hozzájárulnak az elhangzott szavak.

Mais le voyou est encore Jean-Pierre, comme jadis, quand la jeune soeur, de son coin de table, lisait dans les yeux du garçon: „Ne t'en fais pas. Nous sommes ensemble.” Il est bon de se retrouver, et, puisque L'on se retrouve, de dire à Marie-Laure: „Excuse-moi”, de l'embrasser, d'entendre: „Ça ne fait rien”, d'être assise entre le grand frère et la grande soeur, comme si l'on était encore la Nicette qu'ils se figurent. De nouveau ensemble, mais en orphelins... (*En Famille*, 211.)

A monológ (az elemzett novellákban belső monológ) természeténél fogva az egyik leghitelesebb, legőszintébb megnyilatkozása a szereplői tudatnak. A szóbeli kapcsolatteremtés összes gátjától mentesen a szereplő magában rendezheti el dolgait, végezhet számvetést. A születő gondolatok megformálásának pillanatát ragadja meg az elbeszélő, a novellai személyességnek nyitva teret a hős hallgatóság nélküli, intim beszédének közvetítésével.¹⁶

Különös módon felépített, összetett belső monológgal találkozunk az *En Famille* c. novellában. A lány gondolatait narrátori átvezetés nélkül az anya monológja váltja fel, az olvasót nem kis mértékig kényszerítve így a szöveg figyelmes olvasására. A halála előtti órák is megelevenednek, és megszólalnak a haldokló körül mozgó emberek. Monológok és narratív részek váltakozásából áll a *La Promenade* c. novella. Itt is magányos hőssel találkozunk, aki gondolatban végigéli szerencsétlen kapcsolatát egy asszonnyal. A kihalt falu utcáin gondolataiba merülve sétáló magányos férfi hirtelen szembetalálkozik egy kapualjból kilépő disznóval, a látvány ijesztő látomássá növekszik zavart tudatában, és szörnyethal. A magáramaradottság és a monológ technikája több novellában is összekapcsolódik. A *L'Auberge* c. novellában az ágyhoz kötött, beteg férfi ablakából figyel karácsony estéjén a betlehemes menet vonulását. A *La Porte de l'Ombre*ban Parisot monológja is a számvetése, a leltárkészítése.

Tematikájukat illetően a monológok sok esetben az életút egyes szakaszainak felidézését jelentik. A hős múltjának bemutatása egyrészt az elbeszélt történet kereteit bővíti, másrészt a feltárt körülmények és háttér révén a szereplői jellem gazdagodását eredményezi, valamint az események ily módon, szereplői „szűrőn” történő felidézése a novellai személyesség, líraiság élményét kelti. E tulajdonságait tekintve a monológ legközelebbi rokona az átélt beszéd azzal a megszorítással, hogy ez utóbbi harmadik vagy esetenként második személyű, és a nyelvi megformálásban a narrátor jelenléte is érezhető. Így a heterodiegetikus narrátor jelenlétéből sugárzó elbeszélői személyesség is formálja ezen novellák bensőségességét.

¹⁶ A fogalom definícióját illető és a jelenséget leíró nézetekről ld. Magyar Miklós: A belső monológ keletkezésének és történetének néhány problémája. *Filológiai Közlöny*, XXVIII. évf. I. sz. 97–107. l.

A hangos párbeszédet és a monológot összevetve megállapíthatjuk, hogy az utóbbi nagyobb szerepet vállal a történet felépítésében és a művészi közlésben. A monológok elemzése során nem véletlenül kapcsoltuk őket az átélt beszédhez mint megjelenítési formához. Azt, amit a hangos megszólalás csak sugall, a novellákban e két nyelvi forma segítségével teszi explicitté a narrátor.

Jóllehet a tudat kifejezésének formái megszokásszerűek és nincs önmagukban vett értékük,¹⁷ az elbeszélés objektív és szubjektív jellegének értékelése kapcsán nem hagyható figyelmen kívül az egyes formák megjelenésének gyakorisága és mennyiségi arányuk. Az arland-i heterodiegetikus novellák feltűnően gazdagok a belső nézőpont és a harmadik személyű beszédhelyzet társításának, vagyis a *style indirect libre*-nek a használatában, valamint belső monológokban, ami –mint említettük – a nagyfokú szereplői és narrátori szubjektivitás élményét eredményezi.

Anélkül, hogy értékrendet kívánnánk felállítani a külső és belső nézőpontot különböző mértékig érvényesítő nyelvi formák között, néhány megjegyzés idekíváncsodik. A hangosan ki nem mondott szereplői érzések, gondolatok kisebb-nagyobb narrátori gyámkodással történő megjelenítése a mindentudó elbeszélő információt gyarapító tevékenységeként értelmezhető. Emlékeztetve a szereplői hangos megszólalás néha banális, információszegény voltára, érzékelhetjük, hogy az mégis olyan elemeket hoz a történetbe, és olyan jellemvonásokat láttat meg, amelyek nélkül a novella nem lenne az, ami. Esetenként a fikció szerinti hangos beszéd vagy a gondolatok narrativizálása a szereplői perspektíva szegényülését eredményezi, s így ezzel az előző folyamat ellentétéként értelmezhető. Természetesen mindez erősítheti azt az olvasói élményt, hogy a mindentudó narrátor tetszése szerint bánik a rendelkezésére álló információkkal.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a *Le Grand Pardon* c. kötet heterodiegetikus narrátora eleget tesz annak az igénynek, hogy az eseményeket, a szereplőket tárgyilagos, hiteles módon jelenítse meg. Az arland-i harmadik személyű elbeszélés azonban e funkciójának megfelelően sem marad személytelen és távolságtartó. A burkolt, visszafogott tárgyilagossággal álcázott líraiság a biztosítéka a művészi egyensúlynak azokban a novellákban, amelyek valamilyen megrázó eseményt mesélnek el (*La Porte de l'Ombre*, *La Mère*, *Élysée*). A kevésbé tragikus, mondhatni banális történetet megjelenítő novellák esetében (*La Hutte*, *L'Ile*, *L'Annonce*), ahol a külső szemlélő számára alig leírható az esemény, a műalkotásnak egyedi arculatot ad az éppen csak sejthető narrátori személyesség, és a belső nézőpontú szakaszokban a szereplők szubjektivitásának elmélyült ábrázolása.

¹⁷ A tudatábrázolás formáinak mimetikus hitelével kapcsolatban vö. Szegedy-Maszák Mihály: Kemény Zsigmond. Bp., 1989. 76–78. l.

A történelmi, mitológiai és irodalmi allúziók szimbólumrendszere Shakespeare *Titus Andronicus* című tragédiájában

KATONA GÁBOR

Az apa–fiú viszony mint a dráma értelmezésének kulcsa

A darab első jelenetében a trombita- és dobszó közepette színpadra lépő Titus gyászbeszédet mond a gótok ellen viselt háborúban elesett fiai tiszteletére. Huszonöt gyermekéből négy maradt életben, mégsem könnyezik, hangja kimért, ünnepélyes. Minthogy sorsát elválaszthatatlannak érzi Róma fátumától, már-már nem is apaként, hanem a római nép mecénásaként kérdi önmagától, miért engedi halott fiait a Styx partján temetetlenül bolyongani. (I. 2. 24–26.) Vergilius eposzát idézi, amelyben Aeneas kérdezi ugyanezt Hekátétól, mire az elmondja, hogy a temetetlen holtak lelke száz évig röpdös fel-alá a Styx partján. (*Aeneis*. VI. 325–329.)¹ Beszéde senecai reminiscenciákat őriz, de a holtak lelkét megbékító rítusról, a *Troiades*ből származó halvány utaláson kívül sem a népkönyv, sem a római históriák nem szólnak. Jómagam úgy gondolom, hogy az emberáldozat motívum forrása egy Shakespeare korában még jól ismert szöveg, Terullianus *A látványosságokról* című értekezésének tizenkettedik fejezete lehetett.²

Amikor Titus befejezi beszédét, fia, Lucius a legbüszkébb gót fogoly életét követeli tőle. Az Alarbus megégetését sürgető szavak aláássák Titus veretes latinságának erköl-

¹ A dráma forrásaival és keletkezésével kapcsolatban lásd: M. Mincoff: Shakespeare, the First Steps. Sofia, 1976.; J. W. Cuncliffe: The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. New York, 1925.; R. A. Law: The Roman Background of *Titus Andronicus* – In: Studies in Philology 40 (1943.) 145–153. l.; A. V. Ettin: Shakespeare's First Roman Tragedy. – In: English Literary History 37 (1970.) 325–341. l.; Gehér I.: Shakespeare olvasókönyv. Bp., 1991.; E. Jones: The Origins of Shakespeare. Oxford, 1977. 267–272. l.; Jones a történetet Euripidész *Hekabé*jának latin változatára vezeti vissza, amelyben az ártatlanul elpusztított Polüidórosz árnya úgy kísérti anyját, mint alarbus Tamorát. E. K. Chambers (William Shakespeare: A Study of Facts and Problems. London, 1930.) szerint 1592-ben született egy *Titus and Vespasian* című darab, amely valószínűleg George Peele-től származott. W. Gegg (Elizabethan and Jacobean Quartos. London, 1922–1926.) azonban úgy véli, hogy két azonos című darab keletkezett, az egyiket Pembroke, a másikat Sussex színészei játszották. Shakespeare a Pembroke színészei által előadott szöveget dolgozta át, ez 1613-ban, a Globe színházat elpusztító tűzvészben veszett oda. Az első quartót 1904-ben találták meg Svédországban. Egyesek még korábban, 1589–1590-re teszik a darab keletkezését. (P. Levy: Life and Times of William Shakespeare. London, 1988.) A darab egyéb vonatkozásairól lásd: M. Platt: Rome and the Romans According to Shakespeare. – In: Salzburg Studies in English Literature, JDS 51 (1976.) 156–174. l.; V. Thomas: Shakespeare's Roman Worlds. London–New York, 1989.; T. J. B. Spenser: Shakespeare and the Elizabethan Romans. – In: Shakespeare Studies 10 (1957.) 27–28. l.; Thomas és Spenser szerint Shakespeare a római történelem eseményeit példázatok tárának tekintette. Thomas szerint Shakespeare drámaírói művészete a *Titus Andronicus* után a személyes és a politikai életszféra kapcsolatának és az egyén belső etikai univerzumának feltárása felé fejlődött tovább. (Thomas: I. m., 24. l.) Lásd még: T. C. Baldwin: On the Literary Genetics of Shakespeare's Plays. Urbana, 1959. 402–420. l.; J. M. Robertson: Did Shakespeare Write *Titus Andronicus*: A Study in Elizabethan Literature. London, 1905.; H. T. Prince: The Authorship of *Titus Andronicus*. – In: JEGP 42 (1943.) 55–58.; M. Charney: Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama. Cambridge, 1961. 207. l.; Uő.: Discussions of Shakespeare's Roman Plays. Boston, 1964. 151. l.

² Tertullianus: A látványosságokról. – In: Az égi és földi szépről: Források a későantik és középkori esztétika történetéhez. Szerk.: Redl K. Bp., 1988. 58. l.

csi hitelét, civilizáció és barbárság fogalmai a stílus és a nyelvhasználat kettőssége nyomán keverednek a műben. Lucius szorongása irracionális, a sötét jövő baljós előérzetétől terhes, részben mégis ez a rettegés indítja el a drámában azokat az eseményeket, amelyek során a halott Andronicus-fivérek szelleme, az értük bemutatott tertullianusi „munus” el- lenére, megbosszulja magát a gögös és kegyetlen Rómán.

Lucius a rituális gyilkosságot érzéketlen szakszerűséggel hajtja végre, ezeket a szavakat mormolva: „tagjait felvágjuk”, „húsával tápláltuk a szent tüzet” (...upon a pile of wood / Let's hew his limbs, till they be clean consum'd; I. 2. 34, 66.). Jellemét, úgy tűnik, sem hiúság, sem számító színlelés nem sérti. Az áldozat mágikus erejébe vetett feltétlen hittel cselekszik, családja és hazája által rábízott feladatként teljesíti azt. Szófogadása Montaigne-nek *Az atyák szeretetéről gyermekeik iránt* című esszéjében megfogalmazott gondolataira hívja fel a figyelmet: „[...] nem szeretjük, ha felnőtt gyermekünk nélkülünk is áll a lábán, érvényesül, élvezi az életet akkor, amikor mi már kifelé készülünk belőle; bosszant, hogy a nyomunkba lép, mintha csak azt mondaná: – Félre az utamból. Pedig ez a dolog természetes rendje: a mi életünk rovására kell tovább élniök, a mi létünk nyomdokain haladnak. Ha féltünk ettől, egyáltalán miért lettünk apává? [...]”³ Egy másik esszéjében (*A gyermeknevelésről* címűben) azt írja, hogy az ideális gyerek mintegy „elől üget” a tanulásban, mivel nevelői és szülei intelmeiből csak a számára hasznos dolgokat szűri ki.

Montaigne *Esszéit* Giovanni Florio (1553?–1625), az Itáliában protestáns hitre tért, majd Angliában letelepedett szótárkészítő „marrano” fordította angolra. A fordítást Shakespeare, Florio tanítványaként, az 1603-as első kiadás megjelenése előtt már kéziratban is olvashatta. Montaigne gondolkodása jelentős hatást gyakorolt rá. Életükben is sok közös vonás volt. Az esszéíró apja hivatali karrierépítésre felszólító parancsát a hétköznapi lét korlátait nehezen tűrő, különleges tehetségű ember belső lázongásával teljesítette, de nem feledkezett meg az írás iránt érzett magasabb elhivatottságáról sem. Mindez Shakespeare esetében is így volt.

Montaigne-nél a zsarnok apa nem engedi fiát szabadon kibontakozni, Lucius azonban épp azáltal vétekezik, hogy alárendeli magát a Titus által képviselt pogány római erkölcs apai tekintélyének. Montaigne szerint a teljes szembenállás éppoly káros, mint az arról való lemondás. Shakespeare-nél nincs középút, Lucius nem tud úgy megfelelni annak az apai elvárásnak, hogy saját akarátát érvényre juttatva, egy magasabb szinten tegyen neki eleget. A darab az erkölcsi választás Pico della Mirandola által megfogalmazott szabadságának (*De hominis dignitate*), a Montaigne szerinti egyetlen értelmes életlehetőségnek a tudati és erkölcsi korlátait mutatja meg. Luciusnak nem marad más választása: vagy enged az apai parancsnak vagy szembeszáll vele, hiszen Alarbust csak kivégezni vagy életben hagyni lehet. Ha a Montaigne által javasolt középútat választotta volna, megakadályozhatta volna az áldozat végrehajtását azzal, hogy meggyőzi apját a rítus értelmetlenségéről. Az adott helyzetben ez nem lett volna könnyű feladat, mert Titus éppúgy kardélre hányta volna őt, mint másik gyermekét, Mutiust. De Luciusban fel sem merül ez a lehetőség, ő csupán fivérei szellemének fenyegető közelségét érzi. Azzal, hogy képzeletében tovább élteti a háborút, nemcsak az Andronicusok, hanem szélesebb értelemben vett családja, a római állam életét is megmérgezi: a fiú az apai kegyesség, az apa a szintén szü-

³ Montaigne: *Az atyák szeretetéről gyermekeik iránt*. – In: *Esszék*. Bukarest, 1983. 148. l.

lői tekintéllyel bíró, igazságosztó istenatyaként tisztelt Jupiter ellen lázad, bár e lázadás a régi, de elévült hagyomány (a pogány Jupiter) iránti tisztelet látszatát kelti, holott a keresztényi jelentőségűvé formált Jupiternek való engedelmesség nemcsak az Andronicus család, hanem immár a gótokat is magába foglaló római nép magasabb rendű emberi közösségként való újjászerveződését jelenthetné, hiszen a régi, véres római főistent bálványként döntené le a Pantheonról. Jupiter nevének jelképpé emelésével Shakespeare zseniálisan játssza ki a Titkos Tanácsnak azt a rendeletét, amely szerint a kicsapongás fészkeiben, a színházakban nem szabad Istent nevén nevezni. A közönségnek értenie kellett: azok imádják bálványként Istent, akik a rendeletet hozták.

Az Erzsébet-kor Arisztotelész *Nikomakhoszi etikája* nyomán az erkölcsfilozófiát három részre, az egyéni, a családi és a társadalmi morál tudományára (monastica, oeconomia, politica) osztotta. Ha e három szint valamelyike sérült, a másik kettő sem maradt érintetlen. Az áldozat végrehajtásával Lucius ezt a hármas sérülést kívánta megelőzni. Nem tudhatta, hogy Tamora és fiai bosszút állnak majd. Ha sikerült is volna meggyőznie apját a rítus értelmetlenségéről és a gótokkal kötendő szövetség szükségességéről, arra nem számíthatott, hogy a kedvezőtlen politikai légkörben apja keresztül is viszi javaslatát. Ám ha Titus elfogadta volna a hatalmat, a gótokat a maga oldalára állítva könnyen lehűtötte volna a méltatlankodó Saturninust és Bassianust. Szelíd erőszakkal győzhette volna meg őket arról, hogy Róma békéje érdekében Alarbust kell trónörökössé választaniuk. Így állította volna helyre a család a római állam erkölcsi és politikai épségét és így kerülhetett volna ki Róma a pogány időszámításnak abból a Tertullianus által kárhoztatott ördögi köréből, amelynek logikája szerint a kegyességben való előrehaladás a kegyetlenségben való előmenetellel egyenlő. Csakhogy Titus, Lucius és a többiek Róma régi rendjének megszálottjai. Mindannyian becsületesnek képzelik magukat, jóllehet a hazaszeretet csupán a hatalom szeretetét jelenti számukra. Nem látják, hogy a polgárok testvériségére épülő Róma már csak külsőségeiben él, a kegyesség szellemét gyanakvás és önzés fojtja meg. Ezért leplezheti le az ötödik felvonásban Luciusban Aaron a pápista maszkbba bújt pogány bálványimádót. Lucius nem ismeri az isteni kegyelmet, ezért nem is élhet a montaigne-i döntés „harmadik utas” lehetőségével, a meggyőzéssel. Pogányságáért, tudatlanságáért súlyosan megfizet. Mivel a gótok élén teremt rendet, azt veszíti el, amit megtartani akart, a régi Róma erényét és méltóságát.

Ha Titus elfogadja a felkínált vezetést, megtiltja a véres áldozatot, Tamorát feleségül veszi, Laviniát pedig a „legnemesebb” góthoz, Alarbuszhoz adja feleségül, a nép mindezt a közösség érdekében hozott döntésként fogadja el. Luciust Titustól eltérően nem a büszkeség, hanem a hatalmi féltékenység vezeti, amikor a Tamora által említett felebaráti szeretetet feledve csupán a nemzetcsalád egységének fenntartására gondol, ennek megfelelően a darab végén a császári címmel csak a számára keveset jelentő világi hatalmat nyeri el. Az őt Aeneashoz hasonlító Marcus hasonlata egyébként is sántít, hiszen az akkor már halott Lavinia nem menyasszonya, hanem testvérhúga volt unokaöccsének, aki nem az új Tróját jött felépíteni Rómában, hanem csupán hazatért oda, s akinek aeneasi kegyessége értéktelen, pogány kegyesség. Ebből is láthatjuk, hogy a trójai hős szerepét csak Alarbus tölthette volna be, Saturninus és Bassianus nem, és különösképpen nem Lucius. Ezt igazolja az is, hogy amennyiben Titus Alarbust választotta volna vejéül, Bassianus, Saturninus és Lucius az elégedetlen Turnus szerepét töltötték volna be.

Az utalások szerepe

A Marcus által kegyesnek nevezett Titus (I. 1. 23.) az állam rendjét biztosítani hivatott közösségi morál alapját, a családi „kegyesség” törvényét sérti meg akkor, amikor úgy véli, a császári trónról való lemondással becsülete és népszerűsége is növekedni fog.⁴ A népet nem érdekli Titus nagylelkűsége, de titkos ellenségét, a tőle kezdettől fogva tartó Saturninust igen. A magát Priamushoz hasonlító öreg Andronicus nem sejtí Trója királyával való hasonlóságának és különbözésének mélyebb értelmét. Priamus nem győztes hadvezér, hanem egy, a hódító görögöket önként falai közé engedő, később lerombolt város uralkodója volt. Nem véletlenül viselnek a darabban Tamora fiai görög nevet.⁵ Így a Priamus-allúzió a bekövetkező tragikus események prófeciáját sűrítetten tartalmazza. Arra, hogy Titus a gót királynővel kötött házassága révén mindkét nép számára biztosíthatta volna a békét, Tamora fiai utalnak öntudatlanul, amikor testvérük, Alarbus halála után síró anyjukat Priamus feleségéhez, Hekubához hasonlítják. A szövegben semmi jele, hogy Titus felfigyelt volna erre, az olvasónak azonban értenie kell: Tamora személyében Titus potenciális házastársa esik áldozatul a hadvezér balgaságának.

Hekuba alakjával azonban nemcsak Tamoráé hozható összefüggésbe, hanem a Shakespeare *Lucretia meggyalázása* című művének a hősnőjével való párhuzam révén Lavinia is. (Lucretia saját kínoktól gyötört énjének előképét fedezi fel Hekubában.) Laviniát Lucius hasonlítja Hekubához, amikor arra utal, hogy Trója királynőjét a bánat „örültté” és „futóbolonddá” tette. (IV. 1. 20–21.) Ez a megjegyzése Demetrius azon korábbi kijelentéséhez kapcsolódik, amelyben a gót ifjú anyját Hekuba bosszújára emlékezteti, amelyet az fia, Polydorus meggyilkolásáért a trák zsarnokon, Polimnesztoron vett. (I. 1. 72–78.)

Lucius az „ad manes fratrum” áldozat nevét latinul említi, míg Titus szónoklata angolul hangzik el. Amikor Tamora kimondja a „testvérek” szót, már háromszoros a nyelvi áttétel. Titus szavait angol fordításban halljuk, míg Tamora magában germánul fogalmaz, hiszen a latin nyelv, amelyen a rómaiakhoz szól, idegen számára, ám a néző angolul, tehát újra „barbár” nyelven hallja őt megszólalni a színpadon. Tamora nem „Brother”-t, hanem „Brethren”-t mond, ezzel akaratlanul is (bár valószínűleg Shakespeare tudatos szándéka szerint) a szó germán gyökerére utal, amelyet a darab fiktív világa a művelt latin nyelv közegén át térít vissza eredetéhez. A szó az emberi testvériesség szakrális körét, az isteni törvényeknek a testtel és a lélekkel kötött nászát idézi. Tamora kérése jogos, mert általánosabb és magasabb törvényre hivatkozik, mint Titus, amikor a tökéletesnek hitt római jogrendnél is fontosabbnak tartja az emberiség törvényét:

⁴ A családi kegyesség megsértése Ovidius *Philomela és Prognéjában* (Átváltozások. VI.) játszik döntő szerepet. Az apa, Pandion a családi kegyesség törvényére hivatkozva arra kéri lányát, Philomelát, hogy térjen vissza hozzá Athénba. Prognét a húga iránt érzett szánalom (mint a testvéri kegyesség kötelessége) készíteti bosszúra. A római *pietas* korlátaira a darabban Tamora döbrent rá a nézőt, amikor saját gyermekeire is ki akarja terjeszteni annak érvényességét. (I. 1. 104–120.) Titust Marcus akkor vádolja meg a kegyesség megsértésével (I. 2. 312–319.), amikor az természetes érzelmeit is alárendeli a közösség szolgálatának. Éppen ezzel ássa alá Róma politikai erejét, pedig látszólag nem hiányzik belőle a családi érzés. (R. S. Miola: Shakespeare's Rome. Cambridge, 1983. 50. l.) Sommers így jellemzi a Titus tudatában jelentkező ellentmondást: „The Andronici are distinguished by family piety, and in this value, an aspect of the Virgilian pietas lies their real strength. ...Titus's misdeeds all spring from a perverse piety; it is in pity towards Saturninus that he wrongs the family in piety to which he had offended Tamora.” (A. Sommers: „Wilderness of Tigers”: Structure and Symbolism in *Titus Andronicus*. – In: Essays in Criticism 10(1960) 277–281. l.)

⁵ Miola: i. m., 45. l.

Ó, ha magasztos közjóért és királyért
Harcolni nálatok: nálunk is az!
(I. 1. 51–52.)

Titus képtelen felfogni Tamora szavainak értelmét, válasza is erről tanúskodik: „Nyugodj meg asszonyom és nékem bocsáss meg.” (I. 1. 58.) Létezik anyja, akit néhány békítő szó megnyugtat, amikor a fiát szeme láttára aprítják miszlikbe?! Titusnak nincs ideje emberi és isteni törvény ellentmondásán töprengeni. Eszébe sem jut, hogy talán halott fiai sem követelnék a bosszút. Amit hazafiúi kötelességnek vél, barbár rítus, tudati korlát, hasonlatos Róma falaihoz, amelyek immár nem a védelem, hanem a bezárkózás jelképei, a károszt konzerválják csupán.

A dolgok valóságos jelentése iránti érzéketlensége a légyölési jelenetben mutatkozik meg legnyilvánvalóbban. Örületében előbb ártatlan áldozatnak, később magának Aaronnak képzei a legyet, amelyet végül Marcus csap agyon (III. 2. 52–80.). A légyhasonlatot Aaron folytatja, amikor Luciusához szólván elmondja, hogy legsötétebb gatzetteit ékes latinsággal fogalmazott feliraton („Ha meghaltam, ne haljon gyászotok!”; V. 1. 140.) ajánlja áldozatai szeretteinek emlékezetébe, hiszen, mint mondja, ő oly könnyen művel ezer rémtettet, ahogy más leüt egy legyet.

A szimbólumok jelentése

Titus Lavinia kezét és a császári címet Saturninusnak ítéli oda. Bassianus fellázad a döntés ellen, és visszaköveteli menyasszonyát. Titus, aki ezúttal is a törvény rettenthetetlen, de korlátolt őrének szerepét játssza még arra is feljogosítva érzi magát, hogy saját gyermekét, a menekülő szerelmesek védelmére kelő Mutiust (a „megmukkanó”-t!) lekasabolja. Lucius szemébe mondja Titusnak az igazságot, de az képtelen mérlegelni tetteit. (I. 1. 229–235.) Az apa fiait, a fiúk (köztük Saturninus is) apjukat utasítják el. Azzal, hogy Titus kilép a „pater familias” hagyományos szerepéből öntudatlanul vetkezi le a törvény rettenthetetlen őrének szerepét. Nem érti, mit jelent a „fonák viszály”, amelyre Lucius hivatkozik. Még Saturninus hálátlan szavai sem képesek kijózanítani:

Nem kell ő a császárnak Titus,
Sem ő, sem te, törzsedből senki sem;
(I. 1. 236–237.)

Titus az állam törvényét a családi kegyesség törvényének semmibe vételével sérti meg. Lánya jegyességéről megfélelkezve egy ifjú zsarnokot emel trónra, így Mutius meggyilkolásával Lavinia és Bassianus életét is tönkreteszi. Mindezek ellenére legfőbb gondja és fájdalma a párjául Tamorát választó Saturninus esküvői meghívójának elmaradása. A személyes sérelem említése rossz tréfának tűnik, hiszen a római törvények morális alapjának megsértésével mindenféle emberi törvény értékét veszti, e morális vákuumban negatív erkölcsi világrend bontakozik ki. Titus a Róma környéki erdőben arra vár, hogy a soron következő vadászat alkalmából kibékülhessen a császárral, ám a látszólag oly nyugodt és békés táj sötét büntettek színhelye lesz. A vidám vadászdalt zengő, még bizakodó és láthatóan semmit sem gyanító öreg Andronicus (II. 2. 1–6.) és az Aaront örömmre biztató, bosszút forraló császármő házasságtörő idilljének (II. 3. 10–30.) párhuzamba állítása a vadászat következményeit illetően semmi jóval nem kecsegtet.

Titus és Tamora természet iránti rajongásában Shakspeare a reneszánsz bukolika Árkádia-képét állítja új, kritikai nézőpontba. Jacoppo Sannazarónak (1455–1530) a század elején írott *Árkádiájának* (1502) a pásztorok idilli világát idéző, Vergiliustól kölcsönzött toposzai még a műalkotás zavartalan harmóniáját, esztétikai rendjét hangsúlyozzák, a valóság zűrzavarából az igazi értékek világába vezetik el az olvasót. Az első angol petrarkista költők, Wyatt és Surrey is ezt a tisztán eszmei rajongást, a természet tavaszi megújulásának áhítatát szólaltatják meg költeményeikben. Philip Sidney *Arcadia* című pásztorregényében azonban egy medve és egy oroszlán zavarja meg a táj klasszikus nyugalmát. Az állatokat Cecropia királynő, Árkádia királyának ellenlábasa ereszti szabadon hatalmi féltékenységében. E vadakkal a politikum sérti meg a bukolika értékeit.⁶ Itáliában Árkádia a tiszta esztétikum, az élet önmagáért való értékeit óvó és megtartó közege, Sidneynél a gyakorlati tapasztalatszerzés veszélyekkel, emberpróbáló kalandokkal teli világa. Amennyiben az erdei vadászjelenetben Shakespeare a népet pásztorként vezetni hivatottak téves politikai döntései nyomán támadt rettenet kibontakozását mutatja be, az olasz irodalomból átvett hagyományos Árkádia-képet Sidneynél is radikálisabban formálja át. Úgy tűnik, mintha Titusnak a táj békéltető szerepébe vetett bizalma a Sannazaro-féle eszményítés politikai és kultúrpolitikai naivitását példázná, hiszen az erdő hagyományos jelképiségéből következően a darabban megidézett vergiliusi vadon (*sylva vestuta*) nem lehet azonos az árkádiái tájjal (az erdő a görögök és a rómaiak számára a „hyle”, a „prima materia” káoszát idézte, hiszen a latin „sylvā” szó nemcsak erdőt, örületet is jelent). A Titust Árkádiára emlékeztető erdő itt valószínűleg a „fás tájnak” azt a rosszindulatú változatát képviseli, amelyet a 12. század chartres-i platonista filozófusok, köztük Bernardus Sylvestris, „sylvā malignā”-nak neveztek.⁷

A darab szereplőinek nyelvi tudatállapota erkölcsi tudatállapotot is tükröz, a bűn és bűnhődés mechanizmusát fejezi ki. A nyelvi szimbólumok téves értelmezése azokon a szereplőkön torolja meg magát, akik vétkesek, de nem szándékosan gonoszok, mint Aaron. A helytelen döntések nyomán kibontakozó negatív erkölcsi rend visszaszűrő törvényei szerint először a legkiszolgáltatottabbak pusztulnak el. Erre a Bassianus holttestét rejtő verem szimbolikája utal, amelyet Saturninus „a föld ásító, mélyöblű torkának” (*gaping hollow of the earth*; II. 4. 57–58.), Martius „vad, marcangoló toroknak” (*fell devouring receptacle*; II. 4. 44–45.) nevez. Mindkét kifejezés az éhség és mohóság képzetét kelti, míg az a jelenet, amelyben a holttestet felfedező Martiuson segíteni akaró Quintus a verembe zuhan, valószínűleg azt példázza, hogy a fordított világ negatív erkölcsi rendje szerint a bajtársiasság és hűség etikai értéke is megfogyatkozik, ezekért is halállal kell fizetni (II. 4. 18–28.).

Az orvul támadó halál baljós képét előrevetítő verem jelképes értelemben is csapda, a gyengéket és védteleneket magába temető sírgödör. A valódi gyilkosok számára azonban kitűnő hivatkozási pont, ezért nem véletlen, hogy Aaron és Saturninus a verembe zu-

⁶ Sidney: *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Szerk. M. Evans. London, 1987. I. 19. 174–182. l.

⁷ G. D. Economou: *The Goldmess Nature in Medieval Literature*. Cambridge, 1972. 127. l. Sommers úgy véli, hogy a *Titus Andronicus*-ban az alapvető konfliktus a Róma által képviselt civilizáció és az eredeti állapotában lévő természet összeütközésében jelenik meg. (Sommers: i. m., 276. l.) Miola arra is felhívja a figyelmet, hogy ezt a konfliktust már Ovidiusnál is megtaláljuk, Athén, Pandion és Philomela civilizált otthona és Thercus Trákiájának vad erdei között. (Miola: i. m., 60. l.) Ezzel kapcsolatban lásd még: R. Bourde: *Roman and Goth in Titus Andronicus*. – In: *Shakespeare Studies* 6 (1972.) 27–34. l.

hant Quintust és Martiust kiálthatják ki Bassianus gyilkosainak, így szélesedik Aaron vermének jelképisége az egész emberi történelem véres menetének (*fatum*) foglalatává. Bassianus gyűrűje és arca lidérces fényt áraszt, nem melegít, csupán elriaszt és figyelmeztet (II. 4. 35–39.).

Chirón és Demetrius a pogány istenhit erkölcsi korlátait, Aaron egy magasabb etikai rend negatív aspektusát, az ördögöt képviseli. Bassianus Marcus által báránnyhoz hasonlított teteme a krisztusi bárány elpusztítására utalna, de neve nem erősíti meg ezt az olvasatot, hiszen az épp arra a veremre utal, amelyben sorsa beteljesedik. Így Bassianus alakja nemcsak az *Aeneis* Turnusáéval, hanem Luciuséval is rokon, hiszen Lavinia vőlegényeként Bassianus a Rómába Aeneasként visszatérő Lucius mása. Ő is csak Lavinia „testvéreként” foglalhatta volna el Alarbus helyét, s ezzel éppúgy megtartotta volna pogányságában, bűnös, idegeneket kivető, barbár kultuszaiban Rómát, mint fivére és vetélytársa Saturninus.

Bassianus sorsa a szerelemben (Shakespeare kora számára a trubadúroktól és az olasz petrarkista költőktől örökölt szerelemvallásban) és hatalomvágyban megátalkodottak tragédiájára utal, akiket Giordano Bruno *A hősi lelkesültség* című művében Actaeonhoz hasonlít, aki az erdőben leste meg Dianát fürdőzése közben. Az istennő úgy állt rajta bosszút, hogy szarvassá változtatta, és saját ebeivel tépette szét.⁸ Bassianus esetében azonban egy másik mitológiai szerepre is gondolhatunk, amennyiben alakja a Martius által említett, Krisztusra utaló bárány (II. 4. 31–33.) pogány előképét, Dionüszoszt idézi. A verem, amelynek a darab végén Marcus és Lucius kivételével valamennyi főszereplő áldozatul esik, az egyes népek mitológiájában a földanya méhét jelképezi, így nemcsak a halál, hanem az újjászületés szimbolikus színtere is.⁹ Azt, hogy a verem – mint barlang – az ősök temetője is, az Erzsébet-kori színpadon az Andronicusok sírját fedő, Pokol kapujának nevezett csapóajtó fejezte ki.

A vadon motívum előzményére is utalnunk kell, Philomela és Progné történetére Ovidius *Átváltozások* című művéből, amelyben a barbár Thereus Trákia rengetegében gyalázza meg Philomelát, az Athénből elragadott lányt. Ovidiusnál a barbárság arat győzelmet a civilizációt jelképező város felett, ezért emlékezteti Titust a megcsonkított Lavinia látványa Philomelára (IV. 1. 49–50.). Shakespeare-nél Chirón és Demetrius játsszák Thereus szerepét. Titus először az apa, Pandion, később a bosszúálló Progné maszkját ölti magára. A darabban és annak forrásaiban található mitológiai allúziók teljes körére jellemző, hogy Hekubára, Philomelára, Lucretiára és Laviniára ugyanaz a sors vár. Veszteségük oka és következménye a családi kegyesség (*pietas*) megsértése. Progné kisfiát, Ityst áldozza fel a bosszú kedvéért. A Priamusra és Hekubára történő korábbi utalások nyilvánvalóvá teszik, hogy a gót ifjak Róma atyjának fogadott gyermekei lettek volna. Chirónt és Demetriust Titus potenciális mostohaapaként pusztítja el, noha édesanyjuk ítéli halálra őket, amikor Lavinia (aki Alarbus révén húguk lett volna) meggyalázására buzdítja fiait.

Chirón és Demetrius jogosnak vélt elpusztításával Titus újra a családi kegyesség törvényét sérti meg, amikor a kisfiát feláldozó Prognéhez hasonlóan (Ovidius, *Átváltoz-*

⁸ Bruno: *The Heroic Frenzies*. Szerk. E. Memmo, Jr. Chapel Hill, UP, 1964. 59. l.

⁹ Hamilton szerint a verem szimbolikája megfelel mind az antik, mind pedig a keresztény pokol leírásának. (Hamilton: i. m. 82. l.) Lásd még: A. Haaker: *Non sine Causa: The Use of Emblematic Method and Iconology in the Thematic Structure of Titus Andronicus*. – In: *Research Opportunities in Renaissance Drama* 13–14 (1970–1971.) 143–168. l.

sok. VI. 628–635.) látszólag egyszerű szakácsként, valójában Seneca *Thyestes*ének papnak öltöző Atreusaként (Shakespeare korának értelmezése szerint klasszikus boszorkánymes-terként) áll bosszút otthonában, amely a megújult Róma és az új tagokkal bővült család szentélye (*penetralia*) lehetett volna. Bár a bosszú kivitelezőjeként Titus kezdeti naivitását levetkőzni látszik, tévedése ugyanaz: Thomas Kyd Hieronimójához hasonlóan ő is az igazság bajnokának képzei magát.¹⁰

Amikor az ötödik felvonás harmadik színében mint szülő „kegyeletből” megöli Lavinia, súlyosabb bünt követ el, mint irodalmi előképe, Virginius, aki lánya meggyilkolásával csupán azt akarja megakadályozni, hogy annak szüzességét erőszakkal vegyék el (Livius. III. 44.). Virginius történetét Chaucer *Canterbury meséi* tették nevezetessé Angliában. Talán a darab írása közben Shakespeare-nek is inkább a *Doktor meséje*, mint Livius könyve járt az eszében.

A családi szentély meggyalázását a görög mitológiában a Priamust és fiát halálra sebző Pürrosz, a rómaiaknál a Lucretiát meggyalázó Tarquinius története példázza.¹¹ A Chrión és Demetrius által elnémitott lány a meggyalázott Róma szimbóluma. A rajta elkövetett bünt megnevezendő, Lavinia szájába veszi apja jobbát (III. 1. 283.), amellyel az a házat védte. A szájba vett jobb kéz azt a botot helyettesíti, amelyet írásra használ. Lényeges, hogy Lavinia nem a gót ifjak nevét írja a porba, hanem csupán ennyit, „stuprum”, erőszak, s ezzel apja bűnrészességére hívja fel a figyelmet. Kitátott szája (*vagina dentata*) Lavinia a szüzesség elvesztésével kapcsolatos félelmét idézné, ha korábban már nem gyalázták volna meg. Titus Lavinia nyelvét helyettesítő karja, a hatalom fallikus jelképeként, szintén az apa bűnrészességéről árulkodik, bár a konkrét jelentés vokalizációjának elfojtása elfedi azt. A nyelv, amelyet Lavinia használ éppúgy az apai múltból származik, mint Róma pogány hagyományai, ezért annak használata jelképes értelemben vérfertőzést jelent. Ebben a nyelvi vérfertőzésben Lavinia éppoly vétkes, mint családja férfitagjai.¹²

¹⁰ Titus és Hieronimo rokonságára E. W. Talbert Elizabethan Drama című könyvében utal. (Chapel Hill, 1983. 135. l.) Talbert Titus örületét Hieronimóéhoz képest kiegyensúlyozottnak látja, úgy véli, Titus nem akarja bosszújával megsérteni az isteni törvényt. Tőle lásd még: *The Problem of Order: Elizabethan Political commonplaces and an Example of Shakespeare's Art*. Chapel Hill, 1962.; Sommers, i. m., 275–289.) Sommers Lavinia a római *castitas* eszmény megtestesülését látja, meggyalázását az öntudatos erény válságával hozza összefüggésbe. Az önemésztő falánkságot és bestialitást Tamora képviseli. Nem véletlen, állítja Sommers, hogy Titus épp a Rómát védelmezni hivatott job karját veszíti el. A csonkolás aktusának jelentőségéről és növényi szimbolikájáról (családfa motívum) lásd: Spenser: i. m., 31. l., valamint A. H. Tricomi: *The Aesthetics of Mutilation in Titus Andronicus*. – In: *Shakespeare Studies* 27 (1974.) 11–19. l.; Tricomi másik könyvében Titus megcsonkítását a Róma környéki erdőnek, mint árkádiái „locus amoenus”-nak a sérülésével hozza összefüggésbe: *The Mutilated Garden in Titus Andronicus*. – In: *Shakespeare Studies* 9 (1976.) 89–105. l.; Lásd még: J. E. Reese: *The Formalisation of Horror in Titus Andronicus*. – In: *Shakespeare Quarterly* 21 (1970.) 77–84. l.

¹¹ Miola: i. m., 70. l.

¹² Lásd: M. L. Fawcett: „Arms/Words/Tears”: Language and the Body in *Titus Andronicus*. – In: *English Literary History* 50 (1983.) 261–278. l.; E. M. Waith: *the Metamorphoses of Violence in Titus Andronicus*. – In: *Shakespeare Studies* 10 (1957.) 39–49. l.; M. Thomson: *Philomel in Titus Andronicus and Cymbeline*. – In: *Shakespeare Survey* 31 (1979.) 23–32. l.; J. Kristeva: *Desire and Language*. New York, 1980.; D. Willbern: *Rape and Revenge in Titus Andronicus*. – In: *English Literary Renaissance* 8 (1978.) 159–182. l.; C. L. Barber: *The Family in Shakespeare's Development*. – In: M. Schwartz and C. Kahn: *Representing Shakespeare*. Baltimore, 1980. 191. l.; Fawcett Titus és Lavinia drámáját az író narrációs válságaként, a nyelvi dekonstrukció aspektusából vizsgálja. Szerinte a szerző azáltal lesz a narráció tárgya, hogy önmagát is a narrációs rendszer részévé teszi, ezért létezés és megsemmisülés határán mozog. A nyelvi értelmezés problémájáról lásd még: H. T. Price: *Construction in Shakespeare*. – In: *U of Michigan Contribution to Modern Philology* 17 (1951.) 33–41. l.; J. L. Calderwood: *Shakespearean Metadrama*. Minneapolis, 1971. 27–39. l.; L. Danson: *Tragic Alphabet*. New Haven, 1974.

A test, lélek, szellem hármasság szerkezeti elve mint utalásrendszer

Saturninus éber, de alantas jellemét az érzékek irányítják. A gót királynő érett asszonyi csáberejének latbavetésével kínálkozik fel a fiatal császárnak. Hogy ezt elérje, Saturninus hataloméhségét és kéjvágyát kell kihasználnia. Saturninus a test, Tamora a lélek vágyait képviseli. A császárnőt az ördögi intellektusú Aaron segíti bosszúja végrehajtásában, ezért e három szereplő (mint a darab negatív erkölcsi univerzumában összekapcsolódó test, lélek és értelem) a rossz eszményi teljességét idézi. A szerecsen, Tamorához fűződő viszonya révén és a káosz nyomán kialakult negatív erkölcsi világrend törvényei szerint, a Gonosz hatalmának kiszolgáltatott Róma igazi császáráként, bírajaként és hadvezéréként lép elénk. Ő a vadonná lett város „pontifex maximusa”. Ezen értelmezés szerint Aaron az isteni törvény helyett Róma pogány törvényét képviselő Titus-Mózes testvére. Ő is főpap, akárcsak Atreus vagy névrokona, a bibliai Áron, akinek vesszejéből Júda tizenkét törzse támadt, míg a darabban szereplő Aaron „vesszejéből” csak egy néger gyerek születik, aki talán majd az ifjabb Lucius mellett részesül a hatalomból. Aaron, mint a bibliai Áron pogány változata (a-Aron) valóságos Mefisztotelész. Ördögi szervezőkészsége először Tamora fiainak Lavinia elleni felbújtásában mutatkozik meg, amikor is a cívodó Chiront és Demetriust csupán azért békíti ki egymással, mert tervei végrehajtásához eszközként kívánja felhasználni őket. Demetrius a testvérével folytatott vitában így bölcsekedik Lavinia iránt érzett szerelméről:

Asszony, tehát megostromolható,
Asszony, tehát meg is hódítható,
Lavinia, tehát szeretni kell,
(II. 1. 84–86.)

A szójáték csak az eredeti szövegben érvényesül: „She is Lavinia, therefore must be loved” – mondja a lány nevét, a lovagi szerelemvallás jegyében a „love” és a „win” szavak összetételeként értelmező Demetrius, nem is sejtve, hogy a szó a (a bibliai morált már ismerő) neolatin nyelvekben lavinát, kőgörgeteget is jelent. Amint az Titus Priamus-ra való hivatkozásából kiderül, a darab szereplői az egyes szavak, idézetek és allúziók ketts jelentését akkor hagyják figyelmen kívül, amikor azok az elkövetkezendő eseményekre is fényt derítenének. Ez tragédiához vezet, mert az ifjak nem látják be, hogy Lavinia megszöktetése valóban lavinaszerűen indítja el az eseményeket, ezért a lány Aeneas Lavinijának is ellentéte. Latinus király lányának Aeneasszal kötött házasságával Róma dicső történelme veszi kezdetét, míg Lavinia és Bassianus meghiúsult házassága már a birodalom hanyatlását előlegezi. Az őshonos latinokkal küzdő Aeneas egy, a latinnál műveltebb nép maradékának vezéréként érkezik Itáliába, de a Rómába visszatérő Lucius katonái barbárok, vezetőjükkel nem egy népből valók.

Ha ismerjük Lavinia nevének teljes jelentését, azon sem csodálkozunk, hogy a birodalom rendjét gyökerestől felforgatni szándékozó szerecsen terveiben a lány meggyalázá-

2–20. l.; C. Hulse: Wrestling the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus*. – In: *Criticism* 11 (1979.) 106–118. l.; N. Brooke: Shakespeare's Early Tragedies. London, 1968. 33–34. l.; D. J. Palmer: The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus*. – In: *Critical Quarterly* 14 (1972.) 320–339. l.; W. Clemen: The Development of Shakespeare's Imagery. New York, 1962. Az apa–fiú viszonyról, a fiú vazallusi szerepéről lásd: Shakespeare's Personality. Szerk.: N. N. Holland, S. Homan, B. J. Paris, Berkeley–L. A.–London, 1989. 69–70. l.

sa milyen fontos szerepet játszik. Aaron elképesztően rövid idő alatt békíti ki egymással s teszi gyilkosokká a fiúkat, akik percekkel korábban még a saját életüket, sőt egymásét is feláldozták volna a lányért. Aaron szavak nélkül érteti meg velük, hogy az, aki kettejük küzdelméből győztesen kerül ki, nemcsak a testvérét pusztítja el, és Tamora bosszúját hiúsítja meg, hanem a „törvénytelen törvénnyel” elpusztított Alarbus emlékét is meggyalázza egy olyan nő kedvéért, aki nem képes meghálálni az érte hozott áldozatot. Azzal, hogy a fiúk továbbra is ragaszkodnak Laviniához, népüket és családjukat árulják el. Az ifjak megundorodnak a szerelemtől. Aaron tisztában van helyzetük kilátástalanságával, tudja, hogy az anyjukért vállalt bosszú kötelessége nem menti fel őket az erkölcsi felelősség alól, hiszen döntésüket nem a szerelem és nem is anyjuk iránt érzett hűség, hanem önző érdekek motiválják, amikor a hatalomban való emelkedésnek ezt a módját választják. Aaron a lelkiismereti fenntartások teljes feladását ajánlja nekik, amikor megjelöli számukra azt a helyet, ahol zavartalanul birtokukba vehetik és megcsonkíthatják Laviniát. A szerencsen helyzetük etikai reménytelenségére utal, amikor Demetriusnak így válaszol:

DEMETRIUS

Gyere, kérjük az istenek kegyét,
Könnyítsék anyánk szenvedéseit!

AARON (félre)

Az ördögöt kérd; nem kellünk az égnek.
(IV. 2. 46–48.)

Chirón és Demetrius a pogány istenek segítségét kéri, amikor Aaron a kereszténység ördögét emlegeti. Nyilvánvaló, hogy Tamora gyermekeit csak a megváltást nem ismerő pogány erkölcs nem engedi jó és rossz között választani, hiszen a morális kötelességnek érzett bosszú iránti vonzódás a pogány-antik lélek ösztönös cselekvéskényszeréből fakad. Itt és a darab végén, amikor Titus az anyjukkal eteti meg az ifjakat, az értelem zsidobadtan tűri az ösztönök tobzódását, s az életet fenntartani hivatott „étvágy” magát az életet pusztítja el. Aaron szavaihoz más értelmezést is fűzhetünk. Azzal, hogy a fiúkat bevonja terveibe nemcsak lelke sötét melankóliáját mutatja meg, hanem egy magasabb etikai értékrend létezésére is felhívja a figyelmet. Alakjában nemcsak Mefisztó, hanem Machiavelli fejedelme is életre kel. Azt, hogy Aaron világában az összefogás és a hűség is csak érdekszövetség lehet, Demetrius akkor érti meg, amikor Senecát idézve így szól:

Sit fas aut nefas, míg meg nem lelem
E lázhűtő folyót, oldó varázst,
Per Styga, per manes vehor.
(II. 1. 132–134.)

„Zord Styx felé önként sietek” – idézi a barbár herceg ékes latinsággal a *Phaedrát*. (476–477.) A „tudós” szavak, akárcsak az „ad manes fratrum” áldozatra való közvetlen nyelvi utalás esetében, a néző vagy az olvasó szemléletének perspektivikussá tételét szolgálják. Az idézetek, éppúgy mint Montaigne *Esszéiben*, itt is elidegenítő effektusok. Arra

hívják fel a figyelmet, hogy Chirón és Demetrius nem az antikvitás humánus kultúráját, hanem annak pusztító pogányságát képviselik, ezért kínál nekik Aaron a megváltásnál kézzelfoghatóbb dolgokat:

Terv és ügyesség kell, hogy vágyatok célt érjen.

Úgy szerzitek meg, ahogy épp lehet.

(II. 1. 105–106.)

Terv (snatch) és ügyesség (stratagem) machiavellista jelszavak. Az Erzsébet-kor politikusai jól ismerték jelentésüket, hiszen az általános bizalmatlanság légkörében Aaron véres pragmatizmusa igencsak kelendő szellemi portéka lehetett. Az erdőbe kivonuló hölgycsapat is a civilizációnak a vadonban való elmerülését sejteti. Aaron is erre utal, amikor azt állítja, hogy a császári palota kedvezőtlen terep az összeesküvésre. Szavai egyszerre idézik Vergilius eposzát és Chaucer verses elbeszélését (*The House of Fame*):

Az udvar valósággal Fáma háza,

Csupa nyelv, szem, fül a palota

Az erdő néma, vak, süket, kegyetlen.

(II. 1. 126–128.)

A vergiliusi allúzió (*Aeneis*. IV. 175–190.) egy, az Aeneasszal enyelgő Didó és az Aaronnal szeretkező Tamora közötti lényeges különbségre hívja fel a figyelmet. A barlangban Didó, a Marsot lefegyverző Vénusz istennő szerepében, az élet megújító szerelmet és békét keresi, Tamora házasságtörő randevúját azonban vétkes szándék, bosszúvágy és kegyetlenség teszi élvezetessé. A gót királynő akkor alakul át az erdő gonosz úrnőjévé, amikor sebzett, bosszúszomjas asszonyként Diana tulajdonságait ölti magára. Tertullianus Marsot és Dianát nevezte a „munus” és az ahhoz kapcsolódó gyásszertartás védnökeinek. Eszerint Aaron és Tamora szeretkezése Mars és Vénusz idilljének ellentéte. A mítoszban Vénusz fegyverzi le a háború istenét, itt a Mars szerepében tetszelgő Aaron fegyverzi le a császárnőt (s hagyja cserben később, mint Didót Aeneas), akinek holdistennői tündöklését négerként a Nap ragyogásához hasonlítja (II. 1. 1–9.). A mítosz jelképisége arra hívja fel a figyelmet, hogy a császármő személyében Aaron a szűz Dianát erőszakolja meg. Mivel számára Tamora a negatív világ napja, így bókol neki:

Ezért, kedves Tamora, gót királynő –

Ki mint sugár Phoebe nimfái közt,

Túlragyogod Róma szép hölgyeit. –

(I. 2. 252–254.)

E szavak jelképes értelmét a kor közönsége bizonyára jobban értette a mai színházlátogatónál, hiszen Cynthiával, Dianával akkoriban magát Erzsébetet azonosították, akit alattvalói, az udvari propaganda és etikett előírásai szerint, a hold, a vadászat és az éjszaka istennőjének kijáró tisztelettel illettek. Az udvari etikett alapjául szolgáló petrarkista nőkultusz megkönnyítette az alattvalók politikai ellenőrzését, mert az udvaroncok magának Erzsébetnek tartoztak beszámolni házassági terveikről. Bár a királynő szüzessége a népért vállalt felelősséget volt hivatott kifejezni, Erzsébet istennővé lépett elő, amikor bekiktatása napján eljegyezte magát a tengerrel. Tamora nem a római néppel, hanem Aaron-

nal köt szövetséget, így Shakespeare minden bizonnyal a hatalom túlkapásaira, etikai és vallási ellentmondásaira figyelmezteti közönségét azzal, hogy Erzsébet személyes emblémait a gót királynőre ruházza át (II. 3. 55–59.). Bassianus Tamorával történő találkozáskor Aaron testszínének hagyományos, Shakespeare korában közismert szimbolikájára hivatkozva figyelmezteti a gót királynőt a dianai szerep morális veszélyeire:

Hidd el királynő, éjszín négered
Színét rákeni erkölcsödre is.

(II. 3. 72–73.)

Tamora házasságtörése is jelképes értelmet kap. A darab keletkezésekor ugyanis fennállt az a veszély, hogy a királynőt eltávolítják a trónról, bár ő továbbra is ragaszkodni kíván hatalmához, annak ellenére, hogy népét már csak zsarnokként tudja szolgálni. Ha ez bekövetkezett volna, Anglián is úrrá lett volna az „erdő” rettenete, ám Erzsébet, az utókor szerencséjére vagy szerencsétlenségére, még Tamoránál is jobban ismerte a politikai értelemben vett „vadászat” játékszabályait. (II. 3. 90–106.)

A saturnusi utalásrendszer

A negatív erkölcs világában a másért vállalt áldozat fölösleges önkínzás, az erény és a szerelem pusztá illúzió, s mivel az értelem szerepét az érzékek veszik át, jobb kínozni, mint megkínztatva lenni. Ezért mondja Aaron a testi vágyak bűvkörébe kerülő ifjoknak a bosszút forraló Tamoráról:

Nem is túrné, hogy cívódjatok,
De eljuttat vágyaitok csúcsára.
(II. 1. 124–125.)

A fiatal császár lelkét is a testi vágyak uralják, pedig őse, Saturnus isten és Róma első királya volt. Olyan okosan és erőszakmentesen igazgatta a Várost, hogy uralkodása boldog éveit Róma aranykorának nevezték. Míg Saturnust az értelem mozgatta, Saturninust ösztönei irányítják, ezért beiktatásával Róma vaskora veszi kezdetét.¹³ A kicsinyítő képző a császár erkölcsi kicsinységre, alantasságra utal. Mindenben ellentéte Saturnusnak: zsarnoki, önző, gyáva és bizalmatlan, hiányzik belőle a kellő megfontoltság. Hiúságának ő maga is áldozatul esik, mert népe sorsával mit sem törődve csupán érzékei számára keres gyors kielégülést. Uralkodása alatt az emberek vadakká, Róma „tigrisekkel telt vadonná” (III. 1. 54.) változik.

A tigrishasonlat Vergilius *Georgicájából* származik (II. 151.), ahol a „rabidae tigris” kifejezés a vaskor barbárságára utal. A rómaiakat Titus hasonlítja tigrisekhez. Lavinia Tamorát (II. 3. 142.), Lucius Aaront nevezi tigrisnek (V. 3. 5.). Ovidiusnál Progné úgy gyilkolja meg kisfiát, Ityst, mint „Gangesz parton a tigris” (*Átváltozások*. VI. 636.). A darabban a Lavinia fia szadisztikus kéjvágyának kiszolgáltató Tamorát nevezik tigrisnek, bestiának (II. 3. 198.; V. 5. 195.). Fiainak Lavinia elleni felbujtásával öntudatlanul ítéli

¹³ Az aranykor legmarkánsabb irodalmi leírásával Ovidius szolgál (*Átváltozások*. I. 89–112., I. 140–150.). A vaskor mítosz shakespeare-i feldolgozásáról lásd: M. Payne: Irony in Shakespeare's Roman Plays. – In: *Essays and Studies* 19 (1974.) A vaskornak az aranykor perspektívájából való megjelenítésére jó példa az Erzsébet-kori világkép hierarchikus (Tiliard) és önellentmondásos (McAlindon) voltának shakespeare-i szembeállítás.

halálra őket, így tölti be Progné szerepét. A tigrisként Titus csapdájába eső Tamora alakja a kisfia teteméből lakmározó Thereuséra emlékeztet.

A Saturnus a melankolikusok bolygója. Aaron lelkén is, az erdei gaztettek végrehajtása előtt, Saturnus uralkodik. A platonista filozófusok szerint a mélabú a kivételesen finom intellektusú emberek betegsége, Aaron is ezek közé tartozik. A melankólia fiziológiai jegyeit így írja le Tamorának:

Asszonyom, bár vágyad Vénusz vezérli
Az enyémen Saturnus az úr:
Mert mit jelent halálmerev szemem,
Hallgatásom és felhős homlokom,
Gyapjas, csigás hajam, mely most kinyúlt,
Mint a vipera, amely megfeszül
A végzetes támadás előtt?

(II. 3. 30–36.)

Saturnus egykori bölcsessége, Saturninus érzéki természetében önzéssé, zsarnoki hatalomvágygá torzul, ezért Aaron alakjában Shakespeare az intenzitásából mit sem veszítő saturnusi erő árnyoldalának Saturninusból hiányzó aspektusát tárja fel. Aaron melankolikus természetével párosuló saturnusi zsenialitása segítségével vezeti orránál fogva Saturninust, amikor elhiteti vele, hogy Lavinia és Bassianus gyilkosai Quintus és Martius voltak.

A saturnusi allúziók következő jelentős vonatkozása az istenség mitológiai szerepére, gyermekei bekebelezésére utal.¹⁴ A darabban Tamora kebelezi be gyermekeit, a véres lakomát Titus készíti elő, ám a dolgok idáig fajulásáért a fiúk tényleges mostohaapja, Saturninus is felelős. A saturnusi allúziók a családról az államcsalád életére irányítják a figyelmet, ahol a római aranykor emléke a vaskor rettenetében enyészik el. Az aranykor múltán, Saturnushoz hasonlóan, a jog istennője, Astraea is visszarepült az égbe, aki távozásakor Ovidius szerint (*Átváltozások*. I. 149–150.) a föld „vértől iszamos mezeit” hagyta maga mögött.

¹⁴ Két neves kortárs szerzőnél, Abraham Fraunce-nál (*The Third Part of the Countess of Pembroke's Arcadia*. Yuychurch, 1592.) és Richard Liche-nél (*The Fountain of Ancient Fiction*. London, 1599.) a gyermekeit felfaló Saturnus az Idő rombolását szimbolizálja. A mítosznak ez az értelmezése a polgárháború idején, a családi és nemzeti egység felbomlásakor válik fontossá, amikor az életet jelentő ekék vasából fegyvert kovácsolnak. A vaskorban az arany veszít értékéből, noha Tamora bosszújában az aranypénz továbbra is fontos szerepet játszik. Etikai értécsökkenése folytán az arany a gazság és árulás eszköze és szimbóluma lesz. A. C. Hamilton elben Vergilius IV. *eklogájának* shakespeare-i paródiáját látja: *The Early Shakespeare*. San Marino, 1967. 70. l. A vaskorban az uralkodók erkölcei is megromlanak, mert hatalmuk égi alapját éri sérelem. Titus nemcsak a földön válik felelőssé lánya meggyalázásáért, bűne az égi hatalmakat is érinti. Nyilainak a Szűz keblére lövetésével meggyalázza Astraeát, mert a nyílvessző kozmikus szinten is fallosz jelkép, amely a sötétséget és igazságtalanságot szétosztató krisztusi nap (Sol Iustitiae) sugaraként az égi szerelem fegyvere. Titus (a trónra lépő uralkodók szokását követve, amelynek értelmében az egyes égtájak felé kilőtt nyilak az uralkodó országának és családjának az ellenséggel szembeni megóvására tett esküjét jelképezik) csak abban az esetben lövethetett volna, ha még a darab elején elvállalja Róma vezetését. E döntés hiányában a meggyalázott Virgo elveszíti igazságosztó funkcióját. A saját hatalmát Astraea és a Szent Szűz kultuszával kapcsolatba hozó Erzsébet is lemondhatna a magasatos jelképekről, ha uralkodása égi alapjában meggyalázva kellene igazságot osztania országa Titusai között, ellenük fordulva viszont a holdistennői szerep negatív aspektusát képviselő Tamorával azonosulna. A római vaskor a korabeli angol állapotokkal kapcsolatba hozó Shakespeare kritikája botrányosan szemtelennek tűnik, amennyiben nemcsak az udvar, hanem a City hatalmasságai és a puritánok ellen is irányul.

A darabban a szülői kegyesség törvényét sokszorosan megsértő Titus üldözi el Ast-raeát, erre csak a negyedik felvonás harmadik színében találunk egyértelmű utalást, amikor Titus nyilakat lövet az égbe, a Szűz (Astraea-Virgo) keblére (IV. 3. 63–64.). Aeneas példája nyomán Titus e nyilakkal próbálja „meglágyítani” a mennyet, s rávenni Jupitert, hogy az eltávozott igazságot küldje vissza a földre (IV. 3. 50–51.). Titusnak ez az elkese-redett gesztusa semmilyen eredménnyel nem járna, ha Marcus bölcs tanácsára végül nem Saturninus udvarába lőnék a nyilakat, a császár gőgjét „megpiszkálni”. Titus nem térít-he ti vissza az igazságot a földre, hiszen mindenkinél nagyobb felelősség terheli a történ-tekért. Publius így értelmezi az igazság késlekedését:

Az igazságnak sok dolga van,
Jupiternél talán, vagy egyebütt;
(IV. 3. 39–40.)

A Jupiter nevét némi iróniával „jó Péter hóhérra” (gibbet maker) ferdítő Bohóc Ti-tus bosszúját egyszerű vendettának képzei. Titus azonban mit sem tud bűnéről, de azt hi-szi, megidézheti Jupitert.¹⁵ Ám ha bosszújában Jupiter segíti, ezt csak elfogult, pogány istenségként teheti.¹⁶ Igazságkeresése mégsem hiábavaló, mert előkészíti az Astraea visz-szatérésének ígérétét hozó Lucius diadalmenetét, akinek személyében egy magát becsüle-tesnek tartó, de korlátolt hadvezér tér vissza. A jog elűzött istennőjére Titus nagybátyja, Marcus utal, amikor a testvérharc szabdalta Rómát Macrobius *Saturnaliája* (I. 21–24.) nyomán bomlott kalászhhoz hasonlítja (V. 3. 71–72.). A learatott gabona képe Astraea emblémáján szerepelt.¹⁷

¹⁵ Titus Jupiterhez való könyörgése nemcsak Seneca művére, hanem Vergilius eposzára is utal, az *Aeneis* IV. könyvének arra a jelenetére, amelyben Fama istennő úgy látja, hogy Didó és Aeneas országukkal mit sem törődve „dúskálnak a kéjben” (IV. 193–194.). A jelenet Shakespeare-nél Tamora és Aaron törvénytelen nászáb-ban ismétlődik meg. Az *Aeneis*ben egy afrikai fejedelem, Gaetulia királya, Iarbas (Aaron egyik vélt hasonmása), Hammon-Jupiter és Garamantia nimfa szülötte, aki „nagy birodalmában száz templomot és ugyanannyi / oltárt épített Jupiternek” (IV. 199–200.) panaszkodik el Titushoz hasonlóan atyjának, a főistennek, hogy a „jöttment nő, kinek engedünk fövenyünkön / raknia pár házat, hitvány áron, ki hatalmát / és földjét tőlünk kapta: frigyünk ki-nevette, s urának / Aeneas hiszi már.” (IV. 211–215.) Iarbas alakja egyszerre idézi Aaron felforgató és Titus Ju-piter-atyához könyörgő, engedelmes fiú szerepét, amely Titust Shakespeare darabjában Seneca Atreusával ro-konítja. (Iarbas alakja Marlowe *Didó, Queen of Carthage* című színművében is megjelenik. Didó királynőt, akit egy elejtett utalás Erzsébettel hoz összefüggésbe, ebben is az Aaron alakját idéző Iarbas akarja birtokolni, míg Aeneas számára a Didóval való találkozás csupán futó kalandot jelent.

¹⁶ A bosszú Erzsébet-kori szimbolikájával foglalkozó R. Bourde: *Four Stages of Vengeance in Titus An-dronicus*. – In: JEGP 10 (1957.) 39–49. I. című tanulmánya Titus tetteinek etikai és jogi megítélését a vendetta egyes fajtáival kapcsolja össze. Bár az „ad manes fratrum” áldozatot nemcsak Shakespeare, hanem a korabeli nézők is keresztényietlen rítusnak tartották, a darabban a pogány bosszú korlátozott, vagyis törvényes keretci között hajtották végre azt. Tamora erre a korlátozott bosszúra korlátozás nélküli bosszúval válaszol, amelyet ha-gyományosan az ellenséges család minden tagjára ki lehetett terjeszteni. Titus bosszújának igazságosságával és jogi érvényességével kapcsolatban Shakespeare korában is megoszlottak a vélemények, annak ellenére, hogy Mózes bibliai törvényei engedélyezik a korlátozott vendettát. A darab a mózesi törvény etikai ellentmondásaira is rámutat. A témával kapcsolatban lásd: L. B. Campbell: *Theories of Revenge in Renaissance England*. – In: *Modern Philology* 28 (1931.) 281–296. l.

¹⁷ F. A. Yates: *Astraea: the Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London, 1975. Erzsébetet Astrae-aként ünnepelték, ezt a kultuszt a királynő trójai származásának legendájával támasztották alá, ám a szűz Astraea igazságosztó szerepe a vaskorban csak illúzió lehet. Laviniát, Livius és Chaucer Virginiájának mását, a gót ifjak meggyalázzák. A földön meggyalázott törvény az égi hatalmakat is sújtja. Ha Rómában a szüzesség erőszakkal

A saturninusi utalásokat az emblematikai jelentés igazolja. A „*veritas filia temporis*” inscriptiójú embléma szerint Idő atya (Saturnus) a teremtmények bekebelezése révén tárja fel az igazságot. Csakhogy ebben a darabban Idő atya lányának, az Igazságnak a szerepét a csonka és beszédképtelen Lavinia játszáná el. Ezért Titus téved, amikor azt hiszi „igazságos” bosszút állt Tamorán, holott Laviniával együtt a maradék igazságot is elpusztítja. Amikor Tamorát a fiait tigrisként felfaló Saturnus titánhoz hasonlítja, észre sem veszi, hogy a fiúk lehetséges mostohaapjaként ő maga játssza el Saturnus szerepét (V. 2. 187–197.). Az emberlakoma „véresebb / S vadabb lesz, mint a kentauroké” volt (V. 2. 203–204.) – mondja, a kentaurok unokatestvérének, Peirithoosznak és Hyppodameciának a lakodalmára utalva, amelyen a Peirithoosz palotájából (a civilizációból) egy közeli barlangba (a vad és buja ösztönök tudatalatti világába) kiszorult, az addig nem ismert italtól, a bortól megrészegült kenturok egyike, Eurüthion elragadja Peirithoosz menyasszonyát. A darabban a császár lakodalmából kiszorult Titus támadja meg Tamorát Eurüthionként, de még szörnyűsebb szándékkal, mint a kentaur. Peirithooszként pedig ő maga változtatja „palotáját” bűnbarlanggá, így nemcsak Peirithooszal és Eurüthionnal azonosul, hanem a Tamorával a bűnök barlangjában szeretkező Aaronnal is. Az *Ószövecség* jelképisége szerint Titus és Aaron egyszerre öltik magukra Káin és Ábel szerepét.

A Titus bosszújában rejlő mitológiai utalások senecai vonatkozásáról is szólnunk kell. Az öreg hadvezér ugyanis éppúgy Jupiter kegyeltjének érzi magát, mint Tantalus Seneca *Thyestes*ében, aki az istenek mindenhatóságát próbára téve, fia, Pelops húsát tálalja fel nekik, s ezért az istenek örök szomjúsággal és éhséggel büntetik. Senecánál Tantalus árnyként továbbélő szelleme egy Fúria kíséretében merül fel az alvilágból. A Fúria azt szeretné, ha Tantalus elátkozná magzatait: „vad düh ösztökélje lelküket! / Fonódjon ősök örületje, bűn-fűzer / fiakra; undorodni rá ne érjenek / a régi rossztól, új szülessen szüntelen, / s egyből ne egy: növelje bűnük büntetés.” (ford. Kárpáthy Csilla, I. 27–31.) Ám Tantalus hallani sem akar a vérontásról, jöllehet az élők világában való átkos megjelenésével mégiscsak teljesíti a Fúria kívánságát. Tantalus két unokája közül Atreus áll bosszút öccsén, Thyestesén, mert az elcsábította feleségét és ellopta tőle az aranygyapjút. Atreus „machiavellista” jellem akárcsak Aaron. Így készül öccsét tönkretenni: „Törjünk tehát rá, míg erőre nem kapott / s nem készülődik: ő ne törjön restre, rám! / Vagy elveszít vagy elvesz ő, a bűn azé, / aki megragadja.” (II. 201–204.) A senecai allúziók azt bizonyítják, hogy Aaron és Titus szerepei felcserélhetők. Titus, Atreushoz hasonlóan felesége és vagyona elcsenésével vádolhatná Aaront. Titus és Aaron egyszerre töltik be Atreus és Thyestes, gyilkos és áldozat szerepét, hiszen „mostohaafiaik” elpusztításában egyaránt vétkesek, egyszerre tükörképei és ellentétei egymásnak. Azt, hogy az apa és a gyilkos nagybácsi szerepe, Thyestes bűnrészességének bizonyosságaként, már Senecánál is összefonódik, Atreus szavai bizonyítják. Atreus ezt mondja hamisan hízelgő gyermekeiről: „megtagadva bajvívást / s gyűlölséget, ha nagybátyjuknak színlelik, / az apjuk ő.” (II. 328–330.) Atreus a „pelopszi ház” (a palota) közelében elterülő „árnyas erdőben” gyilkolja meg Thyestes két gyermekét. Aaron is az erdőben ítéli halálra az ifjakat azzal, hogy merényletre bűjtja fel őket.

Az erdő leírásában, főleg az éjszakai lélekjárás borzalmainak ecsetelésében Shakespeare Senecát követi, de nála nem holt lelkek, hanem csak hollók, baglyok, koboldok,

vész el, azzal Astraea is meggyaláztatik. Ha pedig Titusról és az Astraea visszatérését ígérő Luciusról az igazság valaha kimondatik, a bálványként imádott pogány istennő helyét Szűz Mária foglalja el.

kígyók, varangyok és sünök jajonganak. A különbség lényeges: Seneca a holtak átkát az élők végzetének tekinti, ám a darabban a holtak azért támadnak fel, mert az élők hisznek a kísértetek rontó hatalmában. A *Thyestes*ben a fiúk ellen elkövetett büntett következtében éj váltja fel a nappalt. Aaron is megfordítja a napszakok sorrendjét, amikor Tamora dianai ragyogását a napéhoz hasonlítja.

A góg szimbolikája mint nyelvi tudatállapot

Külön kell szólnunk a nyelvi tudatállapotként értelmezett hiúság és góg szimbolikájáról. Az első helytelen politikai döntés oka Titus öntudatlan gőgje volt. Tamora és fiai részben emiatt, részben saját hiúságuk következtében válnak Róma ellenségévé, ezért kell Laviniának és Bassianusnak elmenekülnie, és Mutius is ezért pusztul el. Titus fennhéjázása nem lehetne ilyen pusztító hatású, ha Saturninus zsarnoki gőgje nem sokszorozná meg annak erejét. Így azonban Titusnak aránytalanul magas árat kell fizetnie elbizakodottságáért, amelyre jellemző az az értetlenség, amivel a szavak jelképisége iránt viseltetik. Értetlenségének következményei azért tragikusak, mert a *Titus Andronicus* a nyelv drámája is. A nyelv, amely nemcsak a szereplők pillanatnyi tudatállapotát és helyzetét tárja elénk, hanem, mint láttuk, azt a módot is, ahogyan a világhoz viszonyulnak. A szereplők aszerint életképesek, hogy mire jutnak az egyes nyelvi jelentésszintek etikai értelmezésében, valamint hogy értelmessé tudják-e tenni önmaguk számára azt a kulturális hagyományt, amely csak annyiban tartja fenn a civilizált, emberhez méltó életet, amennyiben pontos és hiteles értelmezést nyer. Láttuk, hogyan érvényesül mindez Titus, Aaron, Tamora, a gót ifjak és Lucius esetében. Lucius nem érti, mit kérnek tőle halott fivérei. Alarbus feláldozásával csak kötelességét teljesíti, „megtartja” a római szokást, bármely szörnyűséges is az. Apja és Róma iránt érzett hűségére hivatkozik anélkül, hogy felfogná a szó valódi jelentését.

Az allúziók jelentése

A darab kronológiáját egy rövid kitérő erejéig megsértve, az előbbi gondolatmenetet folytatva térek vissza azokhoz a szereplőkhöz, akiknél a szavak, szóképek és mítoszok nyelvében való jártasság hiánya erkölcsi sérülést és hibás tetteket eredményez. Titus balgasága kapcsán szóltam a Priamus-allúzió árulkodó pontatlanságából és az erdő motívum kettős jelentésével szembeni gyanútlanyságból fakadó tragédiáról. A Bosszú maszkjában Tamorára ismerő hadvezér újra önmagát csapja be, mert képtelen felfogni saját, a kentaurok lakomájára és a gyermekeit felfaló Saturnus titánra vonatkozó megjegyzéseinek végső értelmét. Titus nem veszi észre, hogy korábbi hasonlatai épp azért találóak, mert őrá is vonatkoznak. Lássuk, hogyan hagyja figyelmen kívül a szavak mögöttes jelentését a vadászathoz, Marcusszal való beszélgetése során:

MARCUS

Az én kutyáim

Felhajtják fészkén a vad párducot,

És nincs számukra csúcs elég magas.

TITUS

S az én lovaim úgy száguldanak
A vad után, mint fecske sík felett.
(II. 2. 20–24.)

A darab eredeti szövegében a párdúc jelzője „büszke”. Amikor azonban Aaron az alvó párdúc (a meggyilkolt Bassianus) megtekintésére invitálja az urakat és a császárt (II. 4. 1–3.) ő már az embervadászaton elejtett „párducról” beszél. Az előbbi idézetben sem Marcus, sem Titus nem sejtik a szavak rejtett értelmét, holott azok mindkettejükre, de főleg Titusra nézve végzetesek. Az átvitt jelentés iránti értetlenség nyilvánul meg abban is, ahogyan Titus a lovait dicséri. Ismerve eddigi tetteit, hiúságát és értelmi korlátait egészen nyilvánvaló, hogy az érzékiség és mértéktelenség szimbólumaiként szereplő lovak méltatásával voltaképpen saját szenvedélyes természetét jellemzi, s teszi nevetségessé. Demetrius érti a vadászatra vonatkozó szavak kettős jelentését, ezért Titus gyanútlanságát kihasználva ezt súgja oda testvérének:

Chirón, nincs vérebünk vagy lovunk,
De egy szép őzet talán mégis fogunk.
(II. 2 25–26.)

A Bosszú álarcában megjelenő Tamora is a nyelv csapdájába esik, elbízta magát, amikor annyi értelmet sem tételez fel Titusról, amennyivel az valójában rendelkezik, míg Saturninus a lovagiasság és a becsület illúziójától megfosztott Titust tartja elbizakodottnak:

...ha szendereg
A jog, felköltöm, hogy éber dühe
Sújtsa a gőgös összeesküvőt.
(IV. 4. 26–26.)

A császár hiúságára Marcus hívja fel a figyelmet, amikor unokaöccseit arra kéri, Saturninus udvarába lőjenek:

Az udvarba lőjétek a nyilat,
A császár gőgjét hadd piszkálja meg.
(IV. 3. 61–62.)

A hiúságtól mérgezett Rómában mindenki magát vagy azokat ünnepli, akiket cinkosaivá tehet. Ez alól Lucius sem kivétel, aki Aaron gyermekének felnevelésére tett ígéretével nem támaszthatja fel a családi kegyesség szellemét, mint ahogy a gótok testvérekké fogadásával is csak látszólag állíthatja helyre test, lélek és értelem egyensúlyát. Nem véletlen, hogy Tamora és Aaron épp a lelket marcangoló, vad ösztönökre utaló étvágy perverz kielégítésével vagy kielégítetlenségével bűnhődnek: a császárnő gyermekeit falja fel, míg szeretője földbe ásva éhezik, akárcsak Seneca Tantalusa. Később vadak és madarak lakmároznak teteméből. A még meg nem született új vallási és erkölcsi tudatra, a kereszténység bálványromboló etikájának hiányára a darab aktuális politikai üzenetét feltáró Aaron hívja fel a figyelmet, amikor gyermeke életének megkímélésére esketi meg Luciust

(V. 1. 73–85.). Aaron szarkasztikus megjegyzése a rómaiak lelkét „húsz pápista kolonccal” (twenty popish tricks and ceremonies) megköthő lelkiismeretről a puritánok szélsőségesen Róma-ellenes álláspontját idézi. Aaron kritikája jogos. Luciusnak csakugyan az a vétke, hogy képtelen elszakadni a Város rossz hagyományától. Ha Róma rendje nem az „ad manes fratrum” áldozatra épül, Aaron számára is jutott volna benne hely. Az Andronicus fiú bevonulásával látszólag új életre kelő, valójában halálraítélt Rómát Marcus hasonlítja Trójához, amikor Luciustól azt kéri, nevezze meg a bűnösöket (V. 3. 87.). Lucius Chirónt, Demetriust, Tamorát és Aaront hibáztatja. Sem családja, sem a saját felelősségét nem ismeri el, amikor legfőbb bűnösnek a szerecsent tartja:

Vigyázzatok, hogy bűnhődjön a mór,
Minden bajunk átkozott kútfeje:
S intézzük úgy az államügyeket,
Hogy ily dolgok többé ne essenek.
(V. 3. 203–204.)

Nehéz elhinnünk, hogy ennyi naivitás és gőg ellenére a tragédiák a jövőben elkerülhetők lesznek, ha a gótok hűséget esküsznek is Luciusnak. Marcus ítélethozatalra szólítja fel Rómát, ám a nép az ellenséges katonák láttán hallgat, az új császárt csak Aemilius és Marcus éltetik.

Láttuk, hogyan járt körbe egy-egy mitológiai szerepkör az egyes jellemeken, s hogy azok, különböző aspektusaik szerint, hogyan feleltek meg egyszerre több mitológiai vonatkozásnak is. Mivel a shakespearei ikonoklasztikus módszer a szereplőkre kívülről rakódó emblematikus maszkokat pszichikai tartalmakká alakítja át, az előbbi megállapítás a műben szereplő irodalmi allúziók működésére is vonatkozik, mint ahogy a darabban ábrázolt világnak a valóságos történelemhez fűződő viszonyát is ez a módszer határozza meg. Ez utóbbira vonatkozóan Naomi Conn Liebler tanulmánya ad értékes támpontokat.¹⁸ Liebler a darab történelmi forrásaként az eddig általánosan elfogadott Antonio de Guevara *Decades*-ének Edward Hellowes-féle fordítása (*A Chronicle conteynyng the liues of tenne Emperours of Rome*) helyett magára a forrásra, Herodianus *De imperatorum Romanorum praeclarae gesti* című művére, illetve annak Nicholas Smith-féle angol fordítására (*A History of Herodian*, London, 1550.) hívja fel a figyelmet. Liebler szerint Shakespeare Smith Pembroke grófjának ajánlott könyvében olvashatott arról az afro-ázsiai eredetű dinasztiáról, amelynek tagjai hatvan éven át uralkodtak Rómában. Ennek a családnak a római vallást szír teokráciává alakító, tigrislelkű *mater familias*-át Julia Domnának hívták. Julia Domnának két fia volt, Bassianus és Geta. Bassianus azonban csak féltestvére volt Getának vagy (ha a Caracalla nevet nem Bassianus, hanem annak apja vette fel) az unokaöccse.¹⁹ A valóságban tehát a testvér-, nagybácsi- és apagyilkos unokaöccs szerepét a történelmi Bassianus és nem a Saturninus alakját idéző, de áldozattá váló Geta töltötte be. A csúsztatás ekkor válik érdekessé, mert ha Julia Domnában Tamorára ismerünk, akkor a véres római zsarnokokat, a testvérgyilkos Romulust, Nerót és Caligulát új életre keltő Bassianus és Geta Chirón és Demetrius alakját is előlegezik.

¹⁸ Naomi Conn Liebler: Getting It All Right, *Titus Andronicus* and Roman History. – In: Shakespeare Quarterly 45 (1994.) 263–265. l.

¹⁹ Uo., 267. l.

Amennyiben Bassianus Getában a testvérét illetve a nagybátyját (második apját) pusztítja el, alakja Brutuséra és Hamletére emlékeztet. Míg a (történelmi Bassianus által felvett és utódaira hagyományozott) Antonius, Bassianus és Caracalla nevek egyetlen személyre vonatkoznak, addig Antonius, Brutus és Cassius nevének az előzőekkel azonos kezdőbetűi (ABC) az egymással Brutus (Bassianushoz hasonlóan egyetlen személy) alakjában összeütközésbe kerülő, a *Julius Caesar*ban Montaigne nyomán megfogalmazott „fiúi” szerepek (engedelmesség: Antonius, engedelmesség–lázadás: Brutus, lázadás: Cassius) hármasságát idézik. Ha pedig Cassius nevét Caesaréval helyettesítjük, az az uralkodói szerep áll előtűnk, amelyet mindhárom fiú csak erőszakkal képes megszerezni éppúgy, mint a valóságos Bassianus. Titus és Aaron ellentétét Liebler Herodianusnál Septimus Severus császár (aki Bassianus apja vagy nagyapja volt) és egy Niger nevű konzul hatalomért vívott küzdelmében véli felfedezni. Azt is fontosnak tartja, hogy a kor még ismerte a görög-római kultúra afro-ázsiai gyökereit, arról azonban nem szól, hogy mindez a darab szempontjából azért lényeges, mert a Nigerre vonatkozó herodianusi allúzió Aaront igen magas rangra, a trónfosztott társuralkodó pozíciójába emeli. Niger seregében marokkói gerelyvetők szolgáltak, innen a darabban a mór gerelyekre való horatiusi hivatkozás (IV. 2. 20–22.).

Miután Septimus Severus meghódította Britanniát, Bassianus meg akarta gyilkoltatni őt. Ezután féltestvérével közösen uralkodott volna, így a lángok közé vetett Geta elpusztítása nemcsak Alarbus feláldozására, hanem Rémusra is utal. Valóság és fikció egymásba tűnése pedig újra az „igazmondó” Montaigne-t („akarattal semmit sem másítok”) juttatja eszünkbe. A rómaiak szemében Remus meggyilkolása azért volt civilizációs tett, mert Róma megalapításának volt a feltétele. Shakespeare nem fogadja el ezt a logikát. Amikor a *Julius Caesar*ban Caesar új Romulusként (Pompeius-Remus elpusztítójaként) ünnepeleti magát a Lupercalián, valójában saját halálos ítéletét és a nevével fémjelzett civilizációs periódus polgárháborúval való lezárulását készíti elő. A történelmi Bassianusszal is az történt, ami Caesarral, bár ő nem Pompeiust, hanem saját rokonait gyilkoltatta meg. Feleségét, Plautianus konzul lányát sem kímélte, akinek elhanyagolásáért az apa épp egy Satuninus nevű tribun segítségével akart bosszút állni rajta. Így Bassianus ellenségeinek sorába a „barbár” (gót) Geta helyét a merénylő Saturninus foglalta el. A szerepek ismét körbefordultak.

A Herodianus-allúziók szimbolikája a történelmi Bassianus alakját a Quintust és Martiust verembe csaló Aaron alakjának felelteti meg. Alexandriában járva Bassianus úgy akart megleckézteni egy iránta kellő tiszteletet nem tanúsító katonai egységet, hogy a város falaihoz parancsolta és a katonái által ásott gödörbe ölette őket. Az ifjak utolsó erejükkel gyilkosaik közül is a verembe rántottak néhányat.²⁰ Az Aaront Bassianusnak megfelelő Shakespeare nem tesz különbséget gyilkos és áldozat között. A darab eseményeinek és szereplőinek a herodianusi szövegrészekre való vonatkozása a pogány időszámítás morális előrehaladást nem ismerő ördögi körére hívja fel a figyelmet.²¹ A keresztény figurális szemlélet az *Ótestamentumból* az *Újtestamentumba* való egyirányú haladást feltételez, ám a pogány világ figuralitása, a morális értelemben vett *circulus vitiosus* logikája szerint, egyszerre utal előre és vissza az időben. Így „teljesíti be” a fiktív Bassianus potenciális

²⁰ Uo. 270. l.

²¹ Drakakis és Liebler nyomán a római tárgyú színműveket joggal tekinthetjük Shakespeare harmadik tetralógiájának, amely a királydrámáknál is élesebben ítélkezik a kor erkölceiről, amennyiben nem egy nyers, de keresztény, hanem egy művelt, ám erkölceiben pogány világ megváltatlan történelmi idejébe helyezi azt.

bűnösségét az alexandriai ifjakat legyilkoltató Bassianussal (Niger „unokaöccsének”) megfelleltetett Aaron. Az apát és az őt helyettesítő nagybácsit elpusztító, immár Niger szerepét is magára öltő Bassianus–Aaron „figurálisan” annak a Brutust előlegezi, aki a valóságos történelemben később, de Shakespeare-nél korábban szereplő Martius agrasszív alteregőjaként elképzelt, a valóságos Bassianust vizelés közben meggyilkoló Martialis alakját teljesíti be.

A forráskutatás az alkotói üzenet jobb megértését segíti, ezért kell megpróbálnunk kiemelni a műből néhány vezérmotívumként működő allúziót. Ha ugyanis a *Hamlet* megírásáig terjedő alkotói periódus kulcsát a *Titus*ban körvonalazott apa–fiú viszony adja, az Aeneas problémát is kulcsfontosságúnak kell nyilvánítanunk, hiszen Shakespeare arra kíváncsi, miért nem sikerül ifjú hőseinek a „kegyes” Aeneas szerepét eljátszaniuk.

Shakespeare-nek a történelmi források értelmezésére is kiterjedő ikonoklasztikus ábrázolásmódja hívta fel a figyelmem egy másik „vezérmotívumra”, a darabban található irodalmi allúziók egy, a kutatók által tudtommal mindeddig nem tárgyalt vonatkozására, Titus és Aaron alakjának Livius és Sidney hőseivel való kapcsolatára. Livius könyvében (*A római nép története a város alapításától*. I. 56.) azt olvassuk, hogy Tarquinius egy jóslattól való félelmében fiait, Titust és Arunst Delphibe küldi. (Tarquinius épp templomot épít, míg a bibliai Titusszal templomot rombol.) Kísérőül húga fiát, a Brutusnak, együgyűnek csúfolt Iuniust rendeli gyermekei mellé. Brutus, akinek testvérét más államférfiakkal egyetemben Tarquinius gyilkoltatta meg, valóban félkegyelműnek tettei magát, mert ha a jóslat neki kedvez, nem számíthat a törvény védelmére. A jövődőlés szerint Rómában a hatalom azé lesz, aki először csókolja meg az anyját. Titus és Aruns sorsot húznak, kié legyen az első csók. Brutus a földet, valamennyi halandó közös édesanyját csókolja meg, ezért ő tér vissza győztesként Rómába.

Sidney pásztorregényében (*The Countess of Pembroke's Arcadia*) Árkadia királya, a jóslat nyomán az erdőbe menekülő Basilius alakja idézi Tarquiniust. Basilius jó uralkodó, de a lányainak udvarló két herceget az általa hozott törvények majdnem elpusztítják, így Titus és Aruns szerepét Pyrocles és Musidorus töltik be, ők lesznek a királyság örökösei. Ám legfőbb gondjuk, hogy a hercegnők iránt érzett szerelmüket (és hatalmi ambícióikat) képtelenek összehangolni a király törvényeivel. Titus és Aaron esetében is így áll a dolog. Titus szembeszállhatna az „atyai” (jupiteri) parancssal, de balgaságában Aaron tükörképévé züllik. Vétke fiára, a „fényes” Luciusra száll, aki apja és Aaron bűnét egyszerre örökíti tovább. Titus és Aruns is így öröklik „apjuk”, a gyilkos Tarquinius bűnét.

Shakespeare következő római tárgyú színművében, a *Julius Caesar*ban, a liviusi olvasat szerint, az apa ellen lázadó Brutus alakja az engedelmes Luciuséval állna szemben. Ám azzal, hogy Brutus a pogány Jupiternek engedelmeskedik, újra a Titus és Aruns szellemét feltámasztó Lucius szerepébe csúszik vissza, így lesz annak az Antoniusnak a mása, aki Caesar parancsára Calpurniában éppúgy az „anyját” érinti meg, mint Titus és Aruns. Shakespeare Brutusa (neve Aeneas dédunokáját, britek őst is idézi), azért nem képes megragadni a hatalmat, mert nem érti a csók metafora végső értelmét, és mert szerepét „anyaként” a Lucius tette nyomán teremtett, gyilkosként vele azonosuló, önkényesen ítélkező demetriusi szerep (a név valóban a földet idézi) szüli.²² A Brutus dilemmáját öröklő

²² Ld. E. Jones: *Oedipus and Hamlet*. London, 1949.

Hamletet éppúgy nekrofóbia gyötri, mint Luciust, akinek a herceggel való azonosságára az egérfogó jelenetben szereplő unokaöccs, Lucianus neve utal.

A darab hősei annak az általános emberi balgaságnak esnek áldozatul, amelyről a 16. század elején Erasmus könyvet írt, s amelyet Thomas More helyezett először az utópikus államelmélet perspektívájába. Shakespeare azonban nem a családi kapcsolatokat kívülről szabályozó, önkényes törvényekre építi utópiáját, hanem egy kölcsönös megértésen alapuló társadalom eszményéhez méri hozzá a tragédiában ábrázolt valóságot. Azért nem állít fel utópista modellt, mert tudja, hogy a More-féle racionális törvényalkotásban éppúgy a képzelet önkénye érvényesül, mint a politikában, így világon elhatalmasodó rossz bemutatásával valójában az Újszövetség mesés erkölcsi optimizmusa iránt kelt nosztalgiát.

Afrika L. S. Senghor költészetében

KUN TIBOR

A senghori költészet – legalábbis a kívülálló európai olvasó-kritikus számára – az ellentmondások és ellentétek költészete. Tükröződik benne magának Senghornak a gondolkodása, gyakorlati ténykedése. Ez a volt szenegáli államelnök izgalmas szintézisét alkotta meg a Franciaországhoz húzó politikusnak és az Afrikát dicsőítő filozófusnak, költőnek. „Métis culturel” – „kulturális félvér” – ez az általánosan elfogadott jelző, amelyet a kutatók és a kritikusok a neve után illesztenek, s amelyet egyébként ő maga is vállal.

Itt és most nem kívánunk foglalkozni Senghor költészetének „francia- és Európa-barát” oldalával. Viszont – eddig megjelent művei alapján – ki szeretnénk emelni Afrika-ábrázolását, amely sokoldalúságával mind az afrikai realitást, mind Senghor személyiségét híven tükrözi. Természetesen, mint minden igazi lírában, a konkrét realitás itt is az individuum érzékeny képfelbontású lencséjén át megszűrve ér el hozzánk. Ezért ezt a költészetet a szerző bemutatásával kell kezdenünk, és ez talán abban is segíteni fog, hogy az általa reprodukált realitást, annak értelmét jobban, könnyebben megértsük.

* * *

Szerencsés helyzetben vagyunk, ami a szerző közelebbi megismerését illeti. Senghor igen részletesen, több helyütt is beszél saját magáról, azokról az indíttatásokról, amelyek életében érték, s amelyek költészetét, gondolkodását alakították, befolyásolták. Pontosan behatárolja azt a földrajzi környezetet, amely költészetét ihlette:

„Fimla és Joal, e két hajdanvolt járás. Természetes vonzódásom jóvoltából, analogikus képeimet e területek valóságából merítem.”

Ez a vidék jelentette számára az oly sokszor emlegetett „royaume d'enfance”-ot, a „gyermekkori királyságot”. Visszaemlékezéseiben felelevenedik e vidék tündérvilága, a „mesebeli lények”, a „szökökutakat őrző krokodilok”, a „folyóban daloló lamantinok”, a „falu halottai és az ősök”. Mindez víziók formájában rögződött benne, és

„költeményei(m) jó részét ezek a látomások alkotják”.

A fizikai–földrajzi eredet mellett családja eredetével is megismerkedünk. Apja ereiben – bár malinké származású – portugál vér is folyik, anyja pedig fulbé származású. A gyermek Senghor személyiségének alakításában nem csak szülei vettek részt. „Mély nyomokat hagyott emlékezetemben nagybátyám, aki felnyitotta szememet az állatok életére és a természet jelenségeire.”

Majd az általa „Három Gráciának” nevezett, falujabeli mesélő „költőnk”, ahogy ő mondja. Ők ismertették meg vele és tanították meg tisztelni a szerer és – végeredményben – a néger-afrikai népköltészetet. Senghor hű maradt tanításukhoz, hiszen franciára is fordított az afrikai népköltészetből, s tudományos értékű tanulmányokban vizsgálta azt.

Szülőhazája lépten-nyomon fel-felbukkan költeményeiben:

Visszavonultam Popenguine-le-Sérère-be;
Cayoron át a sívó Baolon át ahol kezüket tördelik félelmükben
a baobabfák;
Európa elfeledését hajszolom Szine pásztori szívében;
Békés rokonok, ajándékokat cseréltek a Szalum partján – Drága bőroket
sötömböket Buré aranyát Bundu aranyát [...].

Egyéb, Afrikára, annak földrajzára utaló szavak: Gorée, Saint-Louis, Mozambique, Etiópia, Nigéria, Zöldfok, Ngasobil, Dakar, Djilor, Guinea-Bissau, Kartágó, Tanit, Atlas stb. [...] Az afrikai népek közül: mók, tuaregek, líbiaiak, getulok, numidok, berber, etiópok stb. [...] Felvonultatja az afrikai történelem több alakját is: Kumba Ndofe Diuf, Jurgurta, Habib Burgiba, Sába királynője, Kanka Mussza császár, Fáraó, Szoni Ali, Csaka stb. [...] De árulkodnak Senghor egyes versesköteteinek címei is: Ethiopiques, Lettres d'hivernage.

Az afrikai hiedelmek, szokások, rítusok az afrikai tradicionális társadalom gondolkodásmódját, életszemléletét, filozófiáját idézik. Senghor az afrikai ember tudatának mélyére hatol, amikor az Ősökhöz szól, akik – azt tartja a hagyomány – a túlvilágról irányítják az élők tetteit, az egyén és a közösség életét:

El kell rejtenem legmélyebb ereimben
A mennykő és villám hasogatta a vihar bőré
Ősapát
El kell rejtenem őrző állatomat;
Főfájások és türelmetlen Ősök lakta
üveg tornyomból
A gyöngy köd ült halmokat és tetőket nézem;
gyűjtsd meg a fehér-vaj lámpát hadd beszélgessenek
körülötte az Ősök...

Az Ősök, a Halottak kultuszának kiegészítő szimbóluma a föld, a talaj, hiszen itt nyugsznak a mindenki által tisztelt-tisztelendő Ősök. A talajt ugyanaz a tisztelet illeti meg, mint magukat a lakóit. Erőt adó hatalmára utal a költő a következő szavakkal, amelyekben egyúttal a tánc és a négerek közötti elválaszthatatlan, rituális-mágikus kapcsolat is kifejezésre jut:

„Mi, akik táncolunk, lábunk a durva földből újra életre éled;”

vagy egy másik versében ilyen képzetársítása van, még mindig a földdel kapcsolatban:

„És újjászülettek a földön amely anyám lett.”

Az Ősök nemcsak az afrikai hiedelmek főszereplői, de az afrikai néger plasztikának is kiemelkedő figurái. Így az is kézenfekvő, hogy Senghor – természetesen közvetett formában – ezt a művészeti ágat is az olvasó figyelmébe ajánlja: a kétfajta megjelenítés nagyon szépen kiegészíti egymást, az afrikai valóságot mintegy két oldalról közelítve meg, de egyesítve a vizsgáló-kutató ember tudatában. Hasonló a helyzet a néger plasztikus

népművészet többi alkotásaival, a maszkokkal, ezekkel a kimondottan kultikus-rituális ihletésű és rendeltetésű képzőművészeti művekkel. Tanulmányok megszámlálhatatlan sora foglalkozott már velük, s szépségük most szavakban is megjelenik az olvasó előtt, idézve egy misztikus, szellemekkel teli világot:

Alszik, pihen az ártatlan homokon.
Kumba Tam alszik. Zöld pálma fátyolozza a haja izgalmát,
árnyékolja bronzszínűre a domború homlokot...
Arc olyan vagy amilyenek még az idők emlékezete
előtt teremtetett Isten
Világ hajnala arc, ne nyíljon ki lágy foglalatként illetni
hús-vér valómat;
Négy-pontú maszkok minden vonásotok Szellemet sugároznak.

S maradjunk még mindig a misztikumnál, a hiedelmeknél! A beavatás mint valóban veszélyes, kényes operációval járó, tulajdonképpen az ifjak – lányok és fiúk – felnőtté válását, nevelését, oktatását – ma talán úgy mondhatnánk: az életre nevelését – szolgáló életszakasz, sok, egymásnak ellentmondó véleményt hozott napvilágra a tradíciókat védő, illetve annak úgymond „barbár” aspektusáról elítélően nyilatkozók részéről. Tény, hogy az afrikai hagyományos civilizációk egyik legmaradandóbb rítusáról van szó – amely egyébként a világ számos más népénél is megvan. Senghor így idézi költészetében:

Beavatottakat ki tanítasz, jól tudom, szükségem van tudásodra
hogy a dolgok számjegyeit megoldjam.

S egy célzás magára a beavatási ünnepségre, ahol a résztvevőket a hangszerek őrző-
jüngő kavalkádja ijeszti-készteti a féktelen kicsapongásra:

Ha! csöngjenek csak a csöngettyűk! dübörödjön a beavatottak dobja!
Hisz', körülmetéltek ti, úgyszólván kiállom a próbát!

A „köznapok” emberének tudatában Afrika egyszerűen csak a zene, a tánc világa. Ez végülis igaz, de távolról sem abban a leegyszerűsített formában, ahogyan elképzeljük. A tánc, a zene csak egymással szoros kapcsolatban létezhetnek, rendeltetésük elsősorban nem a mai értelemben vett szórakoztatás, szórakozás. Tánc és zene kíséri minden társadalmi aktust a születéstől a halálig, a hétköznapi munkán át az esküvőig. Tudjuk, vannak táncok, zenék, amelyeket csak bizonyos személyek és csak bizonyos helyzetekben, események során-ürügyén adhatnak elő. De sokszor maguk a hangszerek is mágikus erővel bírnak: vannak közöttük olyanok, amelyeket csak meghatározott esetekben lehet elővenni, más részüket a nők nem érinthetik stb. A felsorolt okok miatt a hagyományos afrikai zene csak nehezen érthető a kívülállóknak – ha ezek egyáltalán érdeklődnek iránta! Nos, Senghor itt is magáévá tudta tenni az afrikai szellemiséget. Így vall első találkozásáról az afrikai zenével, és arról, mit jelent számára – költészetében – a zene, a tánc:

„A nagy tanulság, amelyre Marone, falunk költője felhívta a figyelmemet, az, hogy a költészet – ének, sőt, zene... A költemény olyan, mint egy dzsessz-partitúra, amelynek előadása ugyanolyan fontos, mint a szövege. Ez a gondolat kö-

tetről kötetre egyre jobban megerősödött bennem... Azt kell gondolnom, a költemény csak akkor egész, ha egyszerre dal, szó és zene...”

Ebből kiindulva, igen sok versét afrikai és – kisebb részben – európai hangszerekre írta, amit a cím alatt – vagy ahelyett – jelzett. A következő hangszerek neveivel találkozhatunk nála: kora, kamenjasz, rebab, nai, ud, kanun, tar, darbuka, balafon, tam-tam, trombita, orgona. Verseiben mindez így jelenik meg:

„mialatt körben, a korákon – ősi hangok – a griotok ujjai futva táncolnak;
csak a kora mi nemes sorsunkhoz felérhet;
Mondom, csak a tam-tam törvénye ringat el...”

Egy másik költeményben már a modern idők rombolásával állítja szembe a zenét:

„Mert ki taníthatna ritmust a gépek és ágyúk holt világának?”

Ugyanez a ritmus a költőnél – mind életében, mind művészetében – gyakran felbukkanó szorongást is enyhíteni tudja:

„A ritmus úzi a szorongást mi torkunkat fojtja.”

Nála még a „csönd (is) ritmikus”. S a tánc? Hallgassuk a költőt:

„a tánc alkotás, különösen akkor, amikor az a szerelem tánca. Mindenesetre ez a legjobb módja a megismerésnek.”

Egyébként ő maga is gyakran vett részt ünnepségeken, ahol gyönyörködhetett a fiatalok táncában, amelyre így emlékezik:

„Újra látom a fiatal lányok táncát
A birkózók kórusát, ó! az ifjak vég-táncát
Karcsú törzsük előredől és a nők szerelmes csengő kacaját.”

Mennyire zeneiek maguk a versek? Valóban zenélnek, úgy, ahogyan a költő akarja és állítja? Az az igazság, hogy az afrikai hagyományos zenét nemigen idézik, hiába hallgatom a hanglemezen a verseit, amelyeket kalam, kora, tam-tam és fuvola kísér: a prozódia bizony – francia, ami természetesen semmit sem von le a versek esztétikai értékéből, s a gondolatok ömlése is inkább Claudelre emlékeztet, semmint a hagyományos afrikai irodalom ismert darabjaira. Mindamellettt igaz az az állítás, amellyel már egy másik témát érintünk, és amely már valóban közelíthető az afrikai hagyományokhoz: a Szó, az Ige szerepe gondolkodásában:

„A zene célja, hogy [...] erőt adjon a Szónak, hogy hatékonyabbá tegye azt.”

Senghor különbséget tesz Szó és Ige között. Számára

„az ige ritmizált és dalolt szó,”

vagyis a Szónál magasabb rendű idea, hiszen a zenét is magában foglalja. Majd így folytatja:

„Az Ige iránti szerelmem tehát nemcsak a helyes beszéd gyönyöre. Azt hiszem, az valójában a kifejezés segítségével történő alkotás íze.”

Afrikában a Szónak varázsos-mágikus ereje-hatalma van: Isten is általa, pontosabban az Ige által teremtette a világot. Plasztikus ábrázolását is ismerjük: egy alak szájából a Szó, az Ige egy ívelt, hosszú lemez formájában tör elő. Senghor megkülönböztetett figyelemmel kezeli, amikor ilyen összefüggésekben idézi:

„édes forrás-szavak; a szó illata; ó, Szó ritmikus fényei.”

* * *

Az emberi közösség mellett egy másik lényeges közeg alakítja közvetlen közletről a néger életét: a természet. Az a természet, amely az ő számára az életet jelenti, hiszen onnan meríti mindazt, ami a napi élelméhez, a kunyhók felépítéséhez, a tűzrakáshoz elengedhetetlen. Dehogy gondol arra, hogy megfékezze és leigázza a természet erőit – szerencséjére a Föld egész lakosságának! Ellenkezőleg, a lehető legteljesebb bensőségben igyekszik élni vele. Senghor nem mentesülhet a természet hatása alól, hiszen gyermekkorában ő is a dzsungelt járta, a folyókban úszkált többi kis társával együtt. Ezért is mondhatja később:

„az éghajlatnál, a kozmikus erőknél, a Napnál és a Holdnál is jobban hatott rám a növény- és állatvilág”.

Költészetében így idézi a növényeket – amelyek egyébként a leggyakrabban fordulnak elő az afrikai ember mindennapjaiban is:

„Anyám, öregséged virágzó pálmafája kellett volna lennem;
a nagy tejes lopótök;
várok rád a kaiszédrafa alatt;
mesés gyümölcsleid parfümjé;
a szent ligetem vagy... lián-hidam, pálmafám,
érett gojává-illatú szád.”

Egy szokás és hiedelem szerint, ha az ember bizonyos növényvel vagy a földdel bekeni, illetve behinti magát, erősebb lesz. Senghornál ezt olvashatjuk:

„Erőre kapok az új kölestől, s a tiszta olajjal bekenm homlokom, szemem s a szám.”

A növények mellett az állatok az afrikai folklór állandóan vissza-visszatérő kulcsfigurái. Szerepük a vallásban, a rítusokban ismert. Elsősorban gazdasági jelentőségükre utal a költő, amikor „száz csordáról” beszél. A „szamár- és tevekaravánok” gazdasági és történelmi emlékeket idéznek, s egyúttal a dicső afrikai múltat: a „termeszek őrlelő neszezés... kirágyák lábamból az ifjúságot” – tapintható képpen utal erre a szinte mindenütt jelenlévő rágcsláló rovarra, amely eleségül is szolgál a négerek számára. A szeretett Nőt „nőstény oroszlán”-hoz hasonlítja. Az oroszlán és az elefánt a nemes, erős, bátor jellemű ember szimbóluma csakúgy, mint a bivaly: ezt közvetett módon hozza tudunkra:

Nem vagy már a vörös Oroszlán kinek
szeme tűzre lobbantja a távoli falvakat;
Nem vagy már az elefánt ki letiporja az édes burgonyát
Nem vagy már a rettenetes Bivaly, sem Oroszlán sem Elefánt.

Másutt az „elefántok nemességéről” ír. Bizonyos állatok bizonyos érzelmeket személyesítenek meg, s szemléletes képeket alkotnak költeményeiben:

„És ím a gyűlölet kígyója szívemben fölüti fejét; (Franciaország) a szenegáliakat zsoldosainak tekinti, s Birodalma szelindekjeivé teszi.”

A Nőt „égi kötelékű gazellá”-hoz hasonlítja, az Ős – „oroszlánfejű”. Majd másutt a „sikló óvatosságá”-ról, a „kígyó dühé”-ről beszél.

Afrika mint szín és forma különösen szép összefüggésben jelenik meg Senghornál: a Nő képében. Miért pont őbenne? A költő ezt a magyarázatot adja:

„A Nő Fekete-Afrikában az első helyet foglalja el; a Nő, mivel a család „állandó tagja”, és életadó, az életerő forrásává és a ház vigyázójává emeltetett.”

Bár általában a sötét, a fekete szín illeti ebben a világban –

Mezítelen nő, fekete nő
Kit színed, az élet
a formád, a szépség öltöztet –,

majd:

Mezítelen nő, ismeretlen nő,

vagy:

sötét nő –,

egy metafora segítségével egy ismert afrikai növényből készült, Afrikában – de másutt is – ismert és közkedvelt kozmetikai termék színét kapja. Ez a hasonlat itt természetes, semmilyen degradáló árnyalata nincs – ellenkezőleg:

Én néger nőm, szőkeséged pálmaolaj.

Az „afrikaiság” fekete színét csak kiemeli szembeállítás a fehér színnel, amely a költő számára a halált, az elnyomást jelenti:

Uram meglátogattad Párizst ezen a mai születésnapodon...
A fehér halállal;
A fehér kezek melyek kiirtották a borpálmaerdőt
Afrika kellős közepén
Az egyenes és kemény inú szárákat akik oly szépek voltak
Mint a Te barna kezed gyúrta első emberek.
Kivágták a fekete erdőt vasúti talpfának.

Senghor Afrikához fűződő viszonyát a kritika is kiemelte. A magyar Keszthelyi Tibor az afrikai irodalmat feldolgozó könyvében így nyilatkozik: „Senghornak voltaképpen egyetlen támaja van: Afrika.”

J. Chevrier neves francia Afrika-kutató szerint is: „Egy olyan Afrika, amelyhez, minden asszimilálódottsága ellenére, feltétlenül hű marad”;

majd ugyanő később: „Minden szépsége ellenére, költészete valójában semmilyen törést nem mutat a hagyományos költészethez képest, úgy, ahogyan azt még ma is, nap mint nap, művelik Afrikában a szó birtokosai.”

N. D. Ljahovszkaja orosz irodalomtörténész szerint: „L. S. Senghor költészete túllép szubjektív filozófiai-esztétikai nézeteinek keretein, hogy tükrözze Afrika iránti zsarnoki szeretetét.”

Y.-E. Dogbé francia nyelvű afrikai költő-kritikus utal az afrikai értelmiség bizonyos köreiből a senghori „négritude”-öt ért kritikai hangokra is: „Mind a négritude ideológiájának kidolgozásában, mind az afrikai kultúra felértékelésében, Senghor tevékenységét szinte csak negatívan ítélik meg. És ezt a négritude-öt egyöntetűen elvetik az afrikai értelmiségiek.”

Senghor filozófiai-esztétikai állásfoglalását a „négritude”, az afrikai kultúrák értelmezését illetően most nem kívánjuk elemezni, ezt ugyanis mások másutt már megtették. Másrészt az a véleményünk, hogy egy szerző elméleti állásfoglalásai, bevallott vagy esetleg közvetett módon érzékeltetett esztétikai vagy tartalmi célkitűzései, követelményei nem mindig úgy jelennek meg kimondottan irodalmi jellegű alkotásaiban – vagy esetleg a kritikus és az olvasó nem mindig úgy érzékeli –, ahogyan ő akarta és állítja. S ez Senghornál is így van. Mindemellett Afrika-ábrázolása őszinte, sokoldalú, sok-forrású. De hogy ez lenne egyetlen témája? Távolról sem! Hiszen Franciaországot, Európát, Amerikát éppúgy érinti, megénekl, mint Afrikát. A lényeg a különbségben van, abban, ahogyan a két világot – Afrikát és a nem-Afrikát – idézi. Itt ragadhatjuk meg leglátványosabban állásfoglalását, sőt, hogy másképpen is megközelítsük a témát, lelki viszonyát a két világhoz. Amikor Afrikáról ír – beszél –, nincs szüksége öngazolásra, önfegyelemre, ilyenkor nyugalom tölti el, érezzük, „otthon van”, biztonságban. Európában, Amerikában – idegen lelkileg, reflexeiben, bármennyire jól beszél is franciául. Itt szorongásai vannak, fél az emberektől, a körngetegtől, a szürkeségtől, a hidegtől, a kíméletlen, minden kilátást elzáró párizsi háztetőktől. Afrikában még az éjszaka, a sötétség sem rémíti meg, holott gyermekkorától úgy tudta, szellemek és halottak lelkei népesítik be az erdőket, az éjszakában megbúvó településeket. Afrika nem egyedüli témája: egyedüli biztos pontja, ahol minden a barátja (azt már valószínűleg nem mondhatjuk, hogy *mindenki* is – politikai pozíciói ezt természetesen nem engedhetik meg!). De ezt a „tisztiséget” nem is tekinti „normális” állapotnak, minden pompája ellenére, sokkal inkább népe, országa, kontinense iránti kötelelességnek. Az ő igazi Afrikája, amelyhez valóban „hűnek” látszik, az a „royaume d'enfance”, a „gyermekkori tündérvilág”, amikor még civilizációs sokktól, államfői kötelezettségektől mentesen, szabadon élhetett, abban a bizonyos „patriarchális” légkörben, amelyről kritikusan beszélnek.

Nyelvezete vajon olyan, mint a hagyományos afrikai költészeté? Napjainkban? Ki az, aki biztonsággal tudná összehasonlítani a század első évtizedeinek szerzer népköltészetét a maival, illetve annak az időszaknak népköltészetével, amelyben Senghor verseskötetei megszülettek, s ezt a valószínűleg változó népi irodalmat és nyelvet a francia szerzők nyelvezetével, azokéval, akiket maga Senghor is mint példaképeket idéz: Corneille,

Racine, Descartes, Claudel, Valéry, Saint-John Perse? Senghoron kívül aligha van ilyen ember.

Mindezek után hadd legyen a tanulmány konklúziója a következő: Afrika valóban a senghori líra egyik, de nem kizárólagos témája, amely – Senghor megállapításával ellentétben, miszerint egy költemény afrikaiságát vagy négerségét inkább ritmusa, semmint témája adja – sem különösebb, jellegzetesen afrikai zeneiséget, sem afrikai ritmust nem tükröz. Afrika Senghor esetében, egy kiemelkedő művész életének egyik, mélyről feltörő emlékképe, amely bonyolult áttételeken keresztül kapcsolódik más élményekhez, hogy azokkal egy valóban ritkán elérhető – és ritkán tetten érhető – művészi, emberi egységet hozzon létre.

IRODALOM

SENGHOR, L. S. művei:

Poèmes. Paris, Seuil, 1974.

Élégies majeures. Paris, Seuil, 1979.

Liberté 1. Négritude et humanisme. Paris, Seuil, 1964.

Liberté 2. Nation et voie africaine du socialisme. Paris, Seuil, 1971.

Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel. Paris, Seuil, 1977.

Liberté 4. Socialisme et planification. Paris, Seuil, 1983.

Liberté 5. Le dialogue des cultures. Paris, Seuil, 1993.

Ce que je crois. Paris, Grasset, 1988.

Felhasznált egyéb forrásmunkák, a megjelenés idejének sorrendjében:

DEVAMBEZ, P. (szerk.): Histoire de l'art, I. Paris, Gallimard, 1961.

GUIBERT, A.: Léopold Sédar Senghor. Paris, Présence africaine, 1962.

MERCIER, R.–BATTESTINI, M. et S.: Léopold Sédar Senghor. Paris, F. Nathan, 1964.

MAQUET, J.: Les civilisations noires. Verviers (Belgium), Marabout Université, 1966.

LEIRIS, M.–DELANGE, J. (szerk.): Afrique noire. La création plastique. Paris, Gallimard, 1967.

BALANDIER, G.–MAQUET, J. (szerk.): Dictionnaire des civilisations africaines. Paris, F. Hazan, 1968.

CHEVALIER, J. (szerk.): Dictionnaire des symboles. Paris, R. Laffont, 1969.

GUIBERT, A.: Léopold Sédar Senghor. Paris, Senghors, 1969.

MARTON, I.: Eszmék és téveszmék a harmadik világban. Bp., Kossuth, 1969.

ZAHAN, D.: Religion, spiritualité et pensée africaines. Paris, Payot, 1970.

KESZTHELYI, T.: Az afrikai irodalom kialakulása és fejlődése napjainkig. Bp., Akadémiai, 1971.

COMHAIRE–SYLVAIN, S. et J. (szerk.): Le nouveau dossier Afrique. Verviers (Belgium), Marabout Université, 1971.

POIRIER, J. (szerk.): Ethnologie régionale. I. Paris, Gallimard, 1972.

LJAHOVSKAJA, N. D.: Poezija Západnoj Áfriki, Moszkva, Nauka, 1975.

PUECH, H.–CH. (szerk.): Histoire des religions. 3. Paris, Gallimard, 1976.

- HUET, M.: Danses d'Afrique. Paris, Chêne, 1978.
- DOGBÉ, Y.-E.: Négritude, culture et civilisation. Paris, Akpagnon, 1980.
- TOKARJEV, SZ. A. (szerk.): Mifi národov mira. 1–2. Moszkva, Szovjetszkaja Enciklopedyija, 1980, 1982.
- MURRAY, J. (szerk.): Atlas des civilisations africaines. Paris, F. Nathan, 1983.
- CHEVRIER, J.: Littérature nègre. Paris, A. Colin, 1984.
- MAZALEYRAT, J.-MOLINIÉ, G.: Vocabulaire de la stylistique. Paris, PUF., 1989.
- SOURIAU, E.: Vocabulaire d'esthétique. Paris, PUF., 1990.
- POIRIER, J. (szerk.): Histoire des mœurs, 1–3., Paris, Gallimard, 1990, 1991.

Liliane Woutersről

FERENCZI LÁSZLÓ

A századforduló nagy nemzedéke (Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Elskamp) után a francia nyelvű belga költészetben Flandria elhallgat. „Belgium nem foglalkozik sem múltjával, sem évszázados nosztalgiáival.” Az ötvenes években Liliane Wouters újítja fel a nagy flamand hagyományt, a miszticizmus és naturalizmus sajátos paroxysmusát, melynek megteremtői a zseniális festők voltak. Alain Bosquet ír így a *Liliane Wouters: Van Eyck, Brughel et les misères de la chair* c. esszéjében, amely a leuveni PI Woutersnek szentelt különszámban jelent meg. A PI angolul, franciául és flamandul közöl verseket, tanulmányokat.

Liliane Wouters 1930. február 5-én született Brüsszelben. Szegény flamand család sarja. 1949-től 1980-ig Brüsszelben tanítónő. 1985-ben a Belga Királyi akadémia tagjává választotta. 1994-től a brüsszeli Maurice Carême Alapítvány igazgatósági tagja.

Első verseskötete a *La Marche Forcée* (Erőltetett menet) 1954-ben Brüsszelben jelent meg. Osztatlan kritikai sikert aratott, megkapta a párizsi Poésie de la Nuit díjat, a zsűri tagjai – többek közt – Aragon, Audiberti, Cocteau, Reverdy és Seghers voltak. Amikor nemzedéktársai az avantgard különféle változatait művelték, Wouters neoklasszicista ihletésű, szigorúan hagyományos, kötött formákban felújította a flamand miszticizmust. Az isteni gondviseléssel kapcsolatos problémáit szinte ráérősen, elbeszélő jelleggel mondta el. A *La Marche Forcée*-ről mondotta nekem a szürrealizmusból és az egyéb izmusokból kiábrándult Jean-Luc Moreau 1967-ben vagy 1968-ban, hogy a legjobb francia nyelvű verseskötet Apollinaire és Valéry művei óta. Wouters első olvasója és pártfogója egyébként a szintén neoklasszicista Roger Bodart volt.

Wouters második és harmadik kötete a *Le Bois Sec* (1959) és a *Le Gel* (1966) már Párizsban jelent meg, a Gallimard, illetve a Seghers kiadónál. Belga költőt hazájában, kiváltképpen 1945 után csak akkor vettek komolyan, ha Párizsban publikálhatott: Wouters növekvő rangját a két nagy tekintélyű kiadó, a Gallimard és a Seghers jelezte. Egyébként ez utóbbi adta ki a flamand irodalmat bemutató két könyvét is.

A *Le Bois Sec* hangnemben az első kötetet követte, csupán a versek hagyományos technikája volt még tökéletesebb. A harmadik kötet, a *Le Gel*, egy egészen új költőt mutatott. Hihetetlen vad erővel Wouters egymásra löki a szavakat, szétzörli a mondatokat, versei többféleképpen is olvashatók. A versmondat és a verssor között heves ellenmondás van. Minden sorában érezhető a küzdelem az előírt forma és a túlradó szenvedély között. A klasszicizmus „legyőzött nehézség” elmélete újra időszerűvé vált. (Ennek a feszültségnek az első két kötetben nyoma sem volt.) „A kötet olvasói mintha a világ teremtésének lennének tanúi. Kompromisszum és gyengeség nélkül a költőnő mintha egy roppant kapáléccsal egy szobrot, egy hegyet, egy világot formálja.”

A *Le Gel* jellemzését a PI már említett különszámban megjelent *Journal de lecture avec un postscriptum* c. esszémből vettem át.

Ugyanitt írja Emile Kesteman, hogy Wouters „költészete a kezdetek és az újrakezdekések költészete, az univerzum hajnalának költészete [...]” Kesteman költő és esszéíró.

ta, egyetemi tanár Leuvenben és folyóiratszerkesztő Brüsszelben, az összehasonlító irodalomtörténet és vallástörténet kutatója. Az első, de nem az utolsó eset, hogy költőkről – egymástól függetlenül – meglepően hasonlóan gondolkodunk. Tanulmányban Kesteman is szól, mint a már idézett Bosquet, a flamand hagyományról, de Wouters francia örökségét is emlegeti Diderot-tól Leconte de Lisle-n keresztül Gide-ig és Apollinaire-ig.

1976-ban Liliane Wouters kiadta a *Panorama de la poésie française de Belgique* c. nagyon személyes és Brüsszelben hézagpótló antológiáját. Wouters bizonyítani kívánta sokszor hitetlenkedő honfitársainak, hogy létezik belgiumi francia költészet. Elszórtan már a múlt században is voltak olyan hangok, amelyek tagadták a többé-kevésbé autonóm belga–francia irodalom létét, és az egységes, osztatlan francia irodalom mellett voksoltak. Lényeges fordulat volt, hogy 1937-ben Charles Plisnier, költő és regényíró, az első belga Concourt-díjas, és köre közzétett egy manifesztumot, amelyben francia íróknak vallották magukat és elutasították a belga irodalom fogalmát. A második világháborút követően, a neoklasszicizmus győzelmével és a flamand származású, de franciául író költők számának csökkenésével, még többen és még hatásosabban tagadták a belga irodalom létét. Wouters *Panorámájával* tehát a közhangulatot kívánta cáfolni. A *Panorama* egy gyermekeknek szánt változata is elkészült, amelynek fontos szerepe van a belga irodalom máig megoldatlan oktatásában. Fontos emlékeztetni arra, hogy a *Panorama* szerkesztője és válogatója nemcsak flamand származású (és a flamand irodalom francia nyelvű propagátora), hanem Párizsban is sikeres költő.

Említettem, hogy ez az antológia Brüsszelben hézagpótló volt. Megjelenésének év-száma – 1976! – érdemes figyelni. Wouters antológiáját ugyanis két magyar nyelvű antológia előzte meg, a Timár György szerkesztette (és részben fordította) *Belgium mai francia lírája* (1969) és Tóth István műfordításkötete, az *Írásjelek a földön. Francia nyelvű belga költők* (Bukarest, Kriterion, 1972). Wouters mindkét antológiában szerepelt: Jánosy István, Timár György, illetve Tóth István tolmácsolásában.

1983-ban Wouters első három vékony kötetének anyagát és az 1966 óta írt verseket *Aloes* címen gyűjtötte össze. A *Le Gel* után, mint az új, *Etat provisoire* ciklus tanúsítja, visszatért a hagyományosabb és szelídebb formákhoz. Mindig is muzikális volt, de „most megtalált zeneisége” (Carême-től talán nem egészen függetlenül) elrejtette vagy inkább (látszólag) megszelídítette súlyos témáit. A narratív elem csökkent, a *Le Gel* „kalandja” után Wouters tömörebb, szűkszavúbb lett. Az *Aloes* összegyűjtött versei alkalmat adtak vezérmotívumainak leírására: a szerelem és halál költője, a szenvedély és értelem nagy drámáit mondja el. A konfliktus nem a szenvedély és az értelem között van, hanem a szenvedélyen belül és az értelen belül. A megsebzett szenvedély és a megsebzett értelem egyetlen egységet alkot. Ez a hiperérzékeny és hiperintellektuel költészet állandóan újra-kezd a lázadást a halál, a magány, a megaláztatás és mindenféle korlátok ellen. Az „état provisoire” cím többértelműsége miatt rendkívül jellemző. Átmeneti állapot két szerelem, két vers, két lázadás között, – és az egész élet egyetlen átmeneti állapot.

1985 – véletlenek összjátéka következtében – több szempontból is Wouters nagy éve volt. A Belga Királyi Akadémia az előző évben meghalt Robert Goffin helyére tagjává választotta.

Wouters sohasem szerette Goffint, 1976-ban, a *Panoramában* meglepően szűk teret szánt neki. Nem ismertem igazán, mondja mentegetődzve akadémiai székfoglalójában. Valóban nem ismerte. Amikor megtisztelt a *Panorama* egyik példányával, mondotta: az

antológia egyik legnagyobb érdemének azt tartom, hogy a teljesen ismeretlen Ernst Moermant felfedeztem. „Miért lenne Moerman ismeretlen? – kérdeztem, – amikor Goffin és Carlos de Raditzky állandóan írtak és beszéltek korán elhunyt barátjukról, és 1970-ben ők vezették be összegyűjtött műveit.

Akadémiai székfoglalójában Wouters kijelenti: „az, hogy Robert Goffin utódja vagyok, azt jelenti, hogy az önök testületének legkevésbé merev, legmobilisabb, legkevésbé konvencionális és kétségtelenül legszélesebb bársonyszékét foglalhatom el”. Mégis, Wouters méltatása hideg, távolságtartó és csúsztatásoktól sem mindig mentes. (Az idézett mondat francia eredetiben is suta, és ez Wouters bizonytalanságát jelzi.)

Emile Kesteman figyelte meg a már említett tanulmányában: „Liliane Wouters életművében kevés allúzió van a térben és időben jól meghatározható konkrét valóságra.” Kesteman megfigyelése segít megértetni Wouters ellenszenvének egyik – lehetséges – okát. „Goffin költészetében meghatározott szélességi fokon pszichológiailag és szociológiailag jellemzett emberek élnek, akiknek céljuk, eszméjük és történetük van.” Pedig Wouters is megpróbálkozott a „térben és időben jól meghatározható konkrét valóságról” írni. Egyik budapesti látogatása alkalmával megihlette a Mátyás templom. A verset kötetbe nem vette fel, és tudomásom szerint folyóiratban sem közölte. Kéziratát egyik brüsszeli találkozásunk alkalmából megmutatta a „nem igazán jó, nem jellemző” szavak kíséretében. Valóban, a konkrétság nem tartozik Wouters erényei közé.

Goffin – még Mallarmé követőjeként is – nyílt volt, Wouters zárkózott, rejtekező. Goffin minden szavával, minden mozdulatával lázadt, Wouters (inkább csak látszólag) kiegyezik. Goffin ateista, Wouters – ha nem is tételesen, mind mondta nekem – hívő. De Wouters Goffin iránti ellenszenvét már pusztán az a tény is magyarázhatja, hogy Goffin első kötete 1918-ban Woutersé pedig 1952-ben jelent meg. Mindketten, ha más-más okok miatt is, a társadalom perifériájáról érkeztek. Wouters társadalmi sikereit a költészetnek köszönhette, Goffin jogi diplomájának.

1985-ben jelent meg Liliane Wouters és Alain Bosquet közös antológiájának az első kötete. A *La poésie francophone de Belgique* negyedik és utolsó kötete 1922-ben hagyta el a nyomdát. Bosquet a második világháború vége óta a párizsi irodalmi élet egyik meghatározó tényezője, magyarul több könyve is megjelent. Odesszában született, és a harmincas években Brüsszelben volt diák. Goffin fedezte fel és előbb Brüsszelben, majd a második világháború idején New Yorkban támogatta. Bosquet ismételt – újabban is – kifejezte hódolatát Goffin az ember és a művész iránt.

Bosquet és Wouters antológiája monumentális alkotás, lenyűgöző teljesítmény. Különösen azért fontos, mert gyakran hozzáférhetetlen szövegeket közöl újra. Az elmúlt száz évben jelentős belga verseskötetek jelentek meg ötven-száz-százötven példányban, anyagukat azóta sem adták ki újra. Az antológia nemcsak az alapvető, hanem az elmélyült tájékozódást is lehetővé teszi. A négykötetes antológia jóvoltából száz-százhusz év belga költészete beláthatóvá, áttekinthetővé vált.

Természetesen mint minden antológia, ez is vitatható. Hiányolnak neveket, és fölöslegesnek tartanak neveket. Olykor az arányokat is vitatják. A bemutatott anyag olykor kompromisszum, két eltérő ízlés közti kompromisszum eredménye. 1985-ben (megint vizsztatér az évszám) Wouters vezette be Maurice Carême válogatott verseit. Wouters kísérlet tesz arra, hogy megfellebbezze a hagyományos Carême képet: jámbor, naiv, gyermek

költő volt. (Wouters előszava ösztönözte *Essai de relire Maurice Carême* c. könyvecskémet.) Az antológiában Bosquet miatt Carême csupán nagyon mérsékelten szerepel.

Az antológia ellen egyetlen kifogásom van: a Verhaeren (azaz 1880) előtti költészetből két költő néhány verse kivételével semmit sem közöl. A szerkesztők az első kötet előszavában megjegyezték, hogy csak műalkotást kívánnak közölni, és 1880 előtt csupán rímfaragók írtak gyakran nacionalista vagy társadalmi problémákat kifejező szövegeket. Lehet, hogy túlságosan is sommás ez az ítélet.

A minden irodalomban bekövetkező ízlésváltás, valamint a flamand–vallón ellentét mellett a kritikai–irodalomtörténeti interpretáció hiánya is eredményezte, hogy fontos alkotókról, jó művekről egyszerűen megfeledkeztek, nem is annyira külföldön (ezt az említett két magyar antológia is bizonyítja), mint Belgiumban. Bosquet és Wouters antológiája a felejtés hatásos ellenszere.

1982-ben Otten, a neves irodalomtörténész írt arról, hogy a kritikai–irodalomtörténeti interpretáció hiányzik a belga irodalomból. Wouters első kötete 1954-ben jelent meg, és szinte azonnal a francia nyelvű költészet jelentős alkotójaként tisztelték. A szóbeli kritika (amit Albert Thibaudet még a kritika egyik fajtájának tartott) gyakran emlegetette Wouterst, és egy-egy kötete megjelenése alkalmából a napi sajtó is megszólalt, de az első kritikai–interpretációs kísérletre csupán 1985-ben került sor a PI-ben. A folyóirat főszerkesztője a flamand Eugene Van Itterbeek, aki Wouters költői színházát elemezte, Alain Bosquet-t, Emile Kestemant és e sorok íróját kérte fel egy-egy tanulmány megírására. A különszám franciául és falamand fordításban Wouters néhány új versét is közölte *Le Scribe Accroupi* címen. Ebből lesz majd a *Journal d'un Scribe* (1990), a második világháború utáni belga költészet egyik legfontosabb alkotása. Wouters megint hangot váltott. David Scheinert, a kitűnő költő és kegyetlenségig szigorú kritikus mondotta róla: „boldog lennék, ha ezt a kötet én írhattam volna meg”. (Scheinert korábban hűvösen nyilatkozott Wouters verseiről.)

Egy óegyiptomi (?) költő mintegy félszáz cím nélküli, rövid, olykor egy-két soros szabadersben a költői hivatásról, szerelemről, életről, halálról, magányról, az egyéniség kötöttségeiről és az önmegvalósítás lehetőségeiről beszél. Az óegyiptomi (?) költő a bibliai Jóbot unokatestvérének, a Prédikátor Könyvének szerzőjét barátjának nevezi. Az alábbiakban a kötet néhány versét közlöm fordításomban, minden kommentár nélkül; az egyes darabokat csillag választja el egymástól.

Mérföldkő

A könyörtelen vén nap alatt, ebben
az életben vagy egy másikban. Határkő
a Kutya folyó előtt, ahol több nyelven
olvashatod több hódító nevét.
Nagy Sándor, Caesar, Napoleon,
Nebukodnézor (úgy hiszem) és én-
magam, ki a hódítók közül a legnagyobb
vagyok, de ezt csak én tudom. Mit számí!

Mérföldkő

Vagy Ramszész egyik stéléje, a fáraóé,
Ki százhatvankét gyermek apja volt.

Libanoni folyó előtt, nem messze a cédrusoktól,
nagy királyok nevét olvastam, a magamét is.

*

Nevem, mindamellett nem tudom,
Osiris a Nílus mélyére lökte,
Jahvé felvitte a hegy tetejére,
Buddha egy fa lábánál temette,
Jézus kimondta haldokolva.

De én nem voltam ott.
Semmit sem hallottam.
Azóta keresem magam.

*

Ebben az életben vagy egy másikban
Ennedik expedíció a bolygón,
Senki sem ismert meg, magam se,
És én sem ismertem meg senkit.

*

Ma pontosan tizenegyszer
Öt évet éltem és tizenhárom napot
Nem számítva ezer megelőző létezést
Nem számolva tízezer jövőendő életet.

Tizenegyszer öt éve próbálom
megtalálni aki voltam
elfogadni aki leszek
azzá válni aki vagyok.

*

Tízezer harcos a fejemben,
tízezer kézműves, tízezer fellah,
tízezer kereskedő. De csak egy költő!

*

Királyságom nem innen való,
Egészen királyságom fejemben. Utakat

húztam, palotákat emeltem,
tartósabbakat, mint a fáraóé.
Piramisaim magasabbak az övénél.
Sírjaim mélyebbek.

Szegény és halandó. Belső birodalmam
ura én vagyok. Csupán nekem van jogom
belélegezni szabadságom
terét.

*

A Halottak könyvében, ahová nagy
tetteidet kellene írnom, Thoutmész,
más nevek jelennek meg, más vonások
képződnek kalamuszmotól hirtelen

Nem tudom milyen jeleket rajzoltam
Nem ismerem fel a hieroglifákat

De az írástudatlan rabszolga, ki engem legyez,
vállam fölé hajolva ismeretlen
nyelven olvasni kezd.

*

De a jázmin illata
és a mandulafáké
Hajad illata és
a hónaljadé

De a sivatag illata
és a szél illata, este
és az edény illata,
ha a Nílus megárad.

A hatvanas évek első felében Wouters a színház felé fordult. Azóta hét drámáját mutatták be, illetve adták ki. Ezek közül a legjelentősebbek: *Vies et morts de Mademoiselle Shakespeare* (1979), *Charlotte ou la Nuit Mexicaine*. A drámaíró Wouters már külön tanulmányt érdelmelne...

Szatíra, társadalomkritika, ironia és eufemizáló tendenciák Puskin Anyeginjének Friedrich Bodenstedt-féle német és Bérczy Károly-féle magyar fordításában

RÓZSA MÁRIA

Anyegin alakjának változásairól Bodenstedt német (1854) és Bérczy Károly első magyar fordításában (1866) már írtunk a *Filológiai Közöny* 1991. 1–2. számában. Most a puskinai satíra, társadalomkritika és ironia visszaadásának problémáival foglalkozunk.

Az ún. „hű” fordítás az eredeti megközelítőleg minden tartalmi és formai elemét, a benne foglalt irodalmi hagyományokat és a benne ábrázolt valóságot közvetíti a befogadó irodalom nyelvére. Még egy kongeniális fordítás esetén is számolni kell azonban fordítói pontatlanságokkal. Ennek több oka is lehetséges. Elsősorban a befogadó nyelv rendszere, mely objektív adottságai következtében nem képes az eredeti minden elemét tolmácsolni és így elvesz az eredetiben bennefoglalt információ egy része. A változások másik része a műfordító személyével függ össze, mégpedig azzal a képességével, hogy az eredeti szöveg dekódolásakor annak minden mozzanatát képes-e befogadni, és ezeket a fordítás nyelvén kifejezni.¹

A puskinai karakterisztika és ábrázolásmód legfontosabb eszközei a satíra és az ironia. Puskin viszonya az Anyeginben az őt körülvevő valósághoz alapvetően kritikus. Minden megkérdőjelező látásmódja hol enyhébb formában, hol élesen elítélően kiterjed a verses regény egyes alakjainak külsején kezdve, jellemzésük találóan tömör megfogalmazásán át a társadalom egyes káros jelenségeire. „Bérczy Károly Anyegin-fordításának egyik jellegzetessége a puskinai satíra élének tompítása.”² Vizsgáljuk meg tehát, oka-e ennek a jelenségnek Bodenstedt fordítása.

A satíra, a valóság hibáinak felnagyítása főleg az I. fejezetben dominál, a továbbiakban inkább bölcs, együttérző ironiává szelődül.³ A „Мой дядя самых честных правил” (I. 1.) parodisztikusan alkalmazott irodalmi reminiscencia a satíra eszköze Anyegin nagybátyjának bemutatásával. Ez a sor az orosz olvasóban magától értetődően *A szamar és a paraszt* című Krilov-mese első sorát „Осёл был самых честных правил” asszociálja. Természetesen ezt egy fordításban csak jegyzettel lehetne érzékeltetni (ahogy például Áprily is teszi). Bodenstedt fordításában semmi sem utal arra, hogy felismerte volna az átalakított irodalmi idézetet, bár ő fordította Krilovot: „Mein Oheim ging auf Gottes

¹ Durišin, Dionýz: Összehasonlító irodalomkutatás. Budapest, 1977. 108–109. l.

² Péter Mihály: Megjegyzések Puskin „Jevgenij Anyegin”-jének magyar fordításához. – In: Kemény G. Gábor (szerk.): Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest, 1961. 380. l.

³ Péter M.: i. m., 380–381. l.

Wegen, / Als seine schwere Krankheit kam.” Szinte természetes, hogy Bérczy sem érthette az irodalmi utalást, de ugyanakkor őt dicséret is illeti, hiszen tudjuk, hogy az I. fejezetet még közvetlenül németből fordította, s csak később javította át: „Nagybátyám mindig józanul élt” mégis az eredetihez való közelítés kísérletét mutatja Bodenstedt képest. A 3. versszakban Anyegin apjáról szólva a „Служив отлично и благородно” sorban Puskin a kincstári frazeológiát parodizálja, a „Долгами жил его отец” mondat az orosz nemesség tékozló életformáját, az elszegényedés, lecsúszás folyamatát érzékelteti.⁴ Nyilvánvaló, hogy Bérczy Bodenstedt nyomán fordít, s mindkettejük megoldásából a két sor okozati összefüggésbe állítása által bizonyos együttérzés, szájalom csendül ki: „Sein Vater deinte treu und ehrlich / Drum blieb er nicht von Schulden frei” – „Jó atyja becsülettel szolgált, / S mert hűn – adós lett sokfelé.” Az I. fejezet 51. versszakában az „Охотники до похорон” Bodenstedt-féle fordítását: „Liebhaber solcher Trauerfeste” találónak tartom. Bérczy itt kicsit elken: „Kik ámbár temetésre jöttek, / Megülték a tort örömet.” A pópák és a vendégek élődtségét azonban mindketten kihagyják:

„Попы и гости ели, пили
И после важно расошлись,
Как будто делом занялись.”

Mindebből ennyi marad: „Mit wicht'ger Miene sagten Gäste / Und Popen endlich gute Nacht” – „Búcsúzott végre a sok pópa, / Olly fontosan, mint tőle telt.” A VI. fejezet 4. versszakában Lenszkij párbajsegédjét, a viharos múltú, de már jó útra tért Zareckijt így mutatja be Puskin: „Надежный друг, помещик мирный / И даже честный человек” Bodenstedt sokkal negatívabbra rajzolja Zareckij alakját: „[...] und was die Welt / (Die große) Schlechtes kennt, das that er.” Bár szerepel a „Gielt gar als Mann der Ehre dort” kitétel is, s Zareckijjal kapcsolatban ennyi elég is lenne, de Bodenstedt szokásához híven többet mond, túloz.

A szatíra egyes személyek megrajzolásán kívül társadalmi jelenségekre is kiterjed. Az I. fejezet 3. versszakától kezdődően a tipikus főúri neveltetést mutatja be Puskin. A „Мы все учились понемногу / Чему нибудь и как нибудь” (I. 5.) két sor a „felszínese műveltség szállóigéjévé vált az oroszban”,⁵ a német fordításban a „Mehr oder minder alle haben / Wir in der Schule uns gezeigt” bár nem pontos, de ironikusan csípős. Bérczy-nél viszont elég ügyetlenre, sőt értelmetlenre sikerült: „Többé kevésbé iskoláztunk / Mi oroszokul eleget.” A II. fejezet 11. versszakában Bodenstedt, s nyomában Bérczy is negatívabb képet fest a vidéki nemesek életéről. Igaz ugyan, hogy az oroszban szerepel a „пир” szó, de azért enyhíti a „Разговор благоразумный” kifejezés, hiszen a vidéki családok napjainak nagy részét nem a dőzsölés, a kártyázás, hanem az egyszerű mindennapos dolgok, a munka töltötték ki. Túlzás tehát a „Der Nachbarn floh, die stets nur spielten, / Und schelgten [...]” és a „Kerülte őket, kik folyvást csak / Dobzódtak, ittak és kártyáztak.”

A következőkben álljon itt a műben helyenként elrejtett társadalombírálatra néhány példa. Jellemző, hogy Puskin mindig az egyszerű emberek pártjára áll és egyházellenességének is többször hangot ad. A kivilágított színház előtt fázó kocsisok képét a fordí-

⁴ Uo. 381. l.

⁵ Uo. 381–382. l.

tók életszerűen adják vissza, de mindketten kihagyják a legfontosabbat, hogy *uraikat* szidták. „И кучера вокруг огней / Бранят господ” (I. 22.) – „Indeß die Kutscher ärgerlich / Und fluchtend bei den Feuern kauern.” – „Bosszús kocsisok lobogó / Tűznél gugolnak ácsorogva.” A II. fejezet 35. versszakából kimarad, hogy a parasztok ásítoztak az istentisztelet alatt: „[...] народ / Зевея, слушает молебен” Valószínűleg mindketten hiányos, vagy cenzúrázott példányból dolgoztak, mert mindkét fordításból hiányzik három és fél sor. Az V. fejezet 26. versszakában az éles kritika a vidéki nemesség egy tipikusan negatív alakjának bemutatásánál azonban egyik fordítónál sem marad el, sőt érdekes módon mindketten felerősítik: „Владелец нищих мужиков” – „Der arme Bauer drückte” – „[...] ki nyúzza a jobbágyot”.

A III. fejezet 39. strófájában Puskin tömör tárgyilagossággal közli, hogy a gyümölcszedő jobbágylányok az uraság parancsára énekeltek, hogy ne tudják megdézsmálni a gyümölcsöt:

„(Наказ основанный ха том,
Чтоб барской ягоды тайком
Уста дукавые не ели.
И пеньем были заняты:
Затея сельской остроты!)”

Bérczy kihagyja, hogy az uraság parancsára énekeltek, s az egész versszak idilli hangvételt kap a régies, illetve édeskés hangulatú szavak következtében:⁶

„A kert epres *ligetének*
Mélyéről *hallszik* a *dana*.
Mit meghagyásból *dallnak* a
Nyaláknak ismert *lánycselédek*.
Elmés fogás! dalolni kell
Hogy meg ne fogyjon az eper.”

A 4. sor egyértelműen Bérczy betoldása. Bodenstedt ebben az esetben szókimondóbb, sőt túlzóbb:

„Nichts ist zu hören und zu sehn
als Mägde, die im Garten stehn
Und Beeren pflücken, dabei singen –
(Wie es der Edelmann befiehlt,
Der durch den Rundgesang erzielt,
Daß sie die Beeren nicht verschlingen
So geht's die ganze Ernte lang;
O Junkerwitz zu Frohn und Zwang!)”

A Junker, a német birtokos, a „барин” szó német viszonyokhoz alkalmazott változata. Ugyanakkor a „robot” és a „кényszer” szavak keményebben elítélőek, mint a megvetően gúnyos „Затея сельской остроты” (falusi, vidéki elmésség). Elvész azonban a

⁶ Uo. 398–399. l.

célhatározós mondat és az egész magyarázó jellege miatt a könnyed, elbeszélő tónusú hang.

A VIII. fejezet 10. versszakában Puskin élesen elítéli az érdekek vezérelte, léha életmódot. Kritikájának kulcsszavai „франт” (piperkőcs, ficsúr), a németben „Fant” és „хват” (pejoratív értelemben erőszakos, rámenős fickó)⁷ – „Raufbold” megtalálhatók Bodenstedtnél is. De a „выгодно женат” nála csak „Im Ehestand”. Puskin a „долг” szó többértelműségét is felhasználja: „[...] освободиться / От частных и других долгов”. A „frei von Schulden”-ben a német szó szűkebb jelentéséből eredően nincs meg ez a ket-tősség. A „Спокойно в очередь добился” semmiben ki nem tűnő átlagember jellemzése helyett Bodenstedtnél csak ennyi áll a németben: „Versteht er nur sich zu gedulden.” Bérczy teljesen más értelmet ad Puskin sorainak, önkényes változtatásainak eredménye:

„[...] nő és tekintélyt
Szerzett s betelvén ötven éve
Minden tehertől szabadon,
Dicsőség, hírnév, rang, vagyon
Áldásként csödtül hullt ölébe.”

Puskin kritikája a nagyvilágra vonatkozik az V. fejezet 28. versszakában, hiszen a konvenciók, az „álszégyen” teszik lehetetlenné a két barát kibékülését: „Но дика светская вражда / Бойтся ложного стыда” Ez a kritika mindkét fordításban, de főleg Bérczynél erejét veszti: „Doch fürchtet sich ganz wundersam / Moderner Muth vor falscher Scham” – „De így végződnek a viták / Álszégyen rabja a világ.” Puskin más helyütt is elítélően nyilatkozik a nagyvilági társaságról: „Кто черни светской не чуждался” (VIII. 10.) Ezt Bodenstedt csak félig fordítja le, csöcseléket ír („Pöbel”), de kihagyja a fontos jelzőt. Bérczy még jobban elken, nála csak „nagy tömeg” szerepel. A 11. versszakban az Anyegin társadalmi helyzetében lévő fiatalember szabvány életútját vázolja fel gúnyos hangnemben Puskin. Itt is kimarad az „И вслед за *чинною* толпою” sorból a jelző, rangos tömeg helyett csak „tömeg” lesz Bérczynél és Bodenstedtnél is csak „Gewühl”.

A puskinsi ironia sohasem sértő, vagy bántó, inkább valamiféle megértésen alapul. Az esetek többségében az ironiát mindkét fordító vagy nem veszi észre, vagy mérsékli, finomítja. A verses regényben többször visszatérő jelenség egyes irodalmi irányzatok paródiája. A szabadgondolkodó, lelkes, naiv Lenszkij sokban ellentéte a szkeptikus, csalódott Anyeginnek, de közös bennük a szabadságszeretet, a liberális gondolkodásmód, s így nem véletlen, hogy nem sokkal Anyegin vidékre költözése után barátság alakul ki köztük. Puskin látásmódja Lenszkijjel kapcsolatban mindig elnézően ironikus, ezt azonban mindkét fordító figyelmen kívül hagyja.

„Он пел разлуку и печаль
И нечто и туману даль
И романтические розы;”

⁷ Уо. 385–386. l.

– írja Lenszkij költészetéről Puskin a II. fejezet 10. versszakában. A tipográfiaiilag is kiemelt sorok a kor romantikus elégiaköltőinek stílusában íródtak.⁸ Itt tehát a mű egy szereplőjéről és egy elavult irodalmi irányzatról nyilatkozott ironikus hangnemben Puskin. Bodenstedt és Bérczy is komolyan veszi Lenszkij költészetét, mely a tiszta szerelmet, az emelkedett érzelmeket énekli meg. Bodenstedt gördülékenyen fordít, a kiemelt szavak azonban beleolvadnak az egységesen romantikus szövegbe:

„Er sang der Trennung Weh und Qual,
Den Nebel wie er schwebt im Thal,
Und wie romantisch Rosen sprossen”

Bérczy fordításán előmlenek az érzelmek:

„Dallá: a válás mily nehéz;
Mi bús a táj, ha ködbevész,
S mi szép regény a rózsza nyilta.”

Ezen kívül ilyen, teljesen Lenszkij stílusába illő kifejezések találhatók nála, mint „szűz hevély”, „édes-fájva”, „a hold méla sugara”, „terjengő anda fénye”, „sohajttást keltve rezg az éjbe”. Lenszkij romantikus költészetének példája az a két versszak is (VI. 21–22.), melyeket a párba előtti éjszakán vetett papírra. A 23. strófában már Puskin szól meg és határolja el magát a kiemelt ironikus szavak által ettől a költészettől:

„Так он писал *темно и вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нимало
Не вижу я; да что нам в том?)
И наконец перед зорею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал;”

Bodenstedt a kiemelt szavak helyett egy hangulatában oda nem illő összetett szóval (magyarul talán „csengő-bongó rímek”-nek lehetne fordítani) kezdi a versszakot:

„So klang sein düstres Reimgebimmel,
(Romantisch wird das jetzt genannt,
Obgleich ich selber nie, beim Himmel!
Etwas romantisch darin fand!)
Zuletzt nach allem Gram und Kummer
Bewältigt Lensky doch der Schlummer;
Schon schlafend brummt er noch einmal,
Das Modewort: mein Ideal!”

⁸ Uo. 383. l. és Selymes Ferenc: Friedrich Bodenstedt és Bérczy Károly. – In: Pécsi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. 1969. Tom. 13. Seria 3. Linguistica-Philologica. 26. l.

Bérczy megoldása jobban követi az eredetit, bár az első sorban nem emeli ki a határozókat:

„Így írt, borongva és merengve –
(Mások szerint: regényesen,
Részemről nem találok benne
Legkevesebb regényest sem);
Míg végre, már midőn pitymallott,
Bús feje nyúgalomra hajlott
S forgatva még az *ideált*,
Lehunyt szemére álom szállt.”

Talán nem minden alap nélkül való a feltevés, hogy Puskin itt egy konkrét Schiller-versre gondolhatott. Az, hogy Lenszkij elalvás előtt a divatos ideál szót mormolta, s mint a 20. versszakból kiderült, Schiller-kötetet olvasott, arra enged következtetni, hogy a közismert *Die Ideale* című Schiller-vers, melynek több sorát szállóígeként idézték, rejtőzik a puskinsi sorok mögött.⁹ A Schiller-versben az ifjúság, az ideálok elvesztéséről van szó, s az ifjúság, mint valami „arany kor” („meines Lebens goldne Zeit”) jelenik meg, hasonló módon, ahogy Lenszkij romantikusan emelkedett soraiban: „Куда, куда вы удалились, / Весны моей *златые* дни?” A fontos szót a fordításokban is megtalálhatjuk: „Sagt mir, ihr feindliche Gewalten, / Wo meine *goldne* Jugend blieb?” és „Ki mondja óh meg, hova lettek / Tavaszom *arany* napjai!”. Bodenstedt természetesen jobban eltávolodik az eredetitől, melyben „ellenséges erők”-ről szó sincs, ezenkívül az ifjúságra utaló finom költői kifejezést („tavasz”) felváltja magával az „ifjúság” szóval. A VI. fejezet végén Lenszkij sírjának bemutatása után Puskin az ifjúság elmúlásáról elmélkedik, s ismét a romantikus elégiaköltőket parodizálja ilyen elkoptatott rímekkel mint: „сладость–младость” Ugyanakkor megpróbálja saját szomorkás hangulatát is leküzdeni: „Мечты! Мечты! где ваша сладость? / Где, вечная к ней рифма, *младость*?” (VI. 44.) Bérczy megoldása jó: „Hová lett a sok édes álom? / S a rím reá – ‘szép ifjúságom?’”. Bodenstedt azonban túlzásba viszi a szójátékot:

„Wo seid ihr, Träume meiner Jugend?
Jetzt reimt sich leider nichts als Tugend
Auf Euch, denn meine Tugendzeit
Begann erst nach der Jugendzeit.”

A puskinsi ironia egyik speciális megnyilvánulásának, az irodalmi paródiának egyik legeglatánsabb példáját a VII. fejezet végére illesztett invokációban találjuk. Az irodalmi hagyományok kicsúfolása maga az a tény, hogy az epikus műveket bevezető invokációt itt, már meglehetősen a mű vége felé helyezi el. Másrészt ez a versszak emelkedett stílus révén elüt az előtte lévő versszak köznyelviségétől, nem is beszélve az írásképből is kiemelt szavakról:

⁹ Jurij Lotman a romantikus költők által előszeretettel használt „ideál” szó jelentésével foglalkozva megjegyzi, hogy Schiller *Die Ideale* c. versének 1800 és 1813 között öt orosz fordítása volt, de ez a szó egynek a címében sem szerepelt. Vö.: Лотман, Ю. М.: Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин.”комментарий. Ленинград, 1983. 301. l.

„Да кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля молодого
И множество его причуд,
Благослови мой долгий труд,
О ты, зпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
 Довольно. С плеч долой обуза!
 Я классицизму отдал честь:
 Хоть поздно, а вступление есть.”

Bodenstedt itt jól adja vissza az ironikus hangot: „Doch erst hier noch ein Opfer bring’ ich” és a patetikusan hangzó: „O Muse! Segne mein Gedicht!” is sikerült megoldás. Bár azt meg kell említeni, hogy ismét jelentős változtatásokat hajt végre és ezáltal negatívabbra árnyalja Anyegit.

„Doch erst hier noch ein Opfer bring’ ich:
 Den Freund aus meiner Jugend sing’ ich,
 O Muse! Segne mein Gedicht!
 Entzieh’ mir die Begeistrung nicht,
Ist meines Helden Egoismus
Auch sträflich, und sein Leichtsinn groß!
 Den Stein bin ich vom Herzen los –
 Zwar spät – hab’ ich dem Klassizismus
 Doch meine Huldigung gebracht, –
 Genug, der Anruf ist gemacht!”

Bérczy fordításával kapcsolatban Péter Mihály megállapítását ismételhetjük meg, vagyis, hogy nála az invokáció lexikailag és mondattanilag is sokkal harmonikusabban illeszkedik a környezetbe és ezáltal szinte teljesen elveszti paródia jellegét.¹⁰ Hiányzik a terhes kötelezettséggel kapcsolatos szemléletes kifejezés, viszont Bérczy nem követi Bodenstedt Anyegint elítélő túlzását, bár a „barát” kifejezés helyett a személytelen „eltűnt hős”-t használja:

„Reánk egyéb kötelmek várnak,
 Utunk most más irányt követ,
 S az eltűnt hős felé vezérel,
 Kit, felruházva sok szeszéllyel,
 Megzengenem a feladat.
 Éposz műzsája, kérve kérlek,
 Ihless, erősíts és vezess,
 Hogy útam légyen egyenes, –
 Így! könnyebb bennem már a lélek,
 Leróttam végre, mit e helyt
 A classicismus követelt.”

¹⁰ Péter M.: i. m., 384. l.

Az *Anyegin* egyes mellékalakjainak bemutatásakor az irónia a tömören összefoglalt jellemzés eszköze. A II. fejezet 29. versszakában a Tatyjana apjára vonatkozó elnézően gunyoros „добрый малый” („Отец её был добрый малый / В прошедшем веке запоздалый.” kifejezést Bodenstedt körülményesen körülírja és Tatyjana apját mintegy mentegeti: „Ihr Vater, der um ein Jahrhundert / Zurück war – sonst von bravem Sinn.” Bérczy talán nem értette a kifejezést és ezért hagyta ki teljesen. „Atyja a kortól elmaradva” – nála csak ennyi áll. A VI. fejezet 27. versszakában Anyegin párbajsegédjét, a lakájt „малый честный”-nek nevezi Puskin, s ez célzás arra, hogy Lenszkij párbajsegédje, Zareckij, a lakájjal ellentétben nem becsületes ember.¹¹ Bodenstedt feleslegesen magyarázza, értelmezi Puskin szavait (közben a rím kedvéért még a nevet is megváltoztatja):

„Es ist mein Freund Monsieur le Coq.
Ich hoffe man hat nichts dagegen
Und sieht dem Mann nicht auf den Rock.
Er ist zwar nicht von Stand und Adel,
Doch ein Bedienter ohne Tadel.”

Az oroszban a bemutatáskor szándékosan nem szerepel a „szolga” szó:

„Вот он: мой друг, monsieur Guillot.
Хоть человек он неизвестный,
Но уж конечно малый честный.”

Mindez így hangzik Bérczynél:

„Guillot barátom a segéd;
Neve nem fényes bár, se régi,
De derék ficzkó s jellemét
Korábbi szenny alá nem ássa;”

A „derék ficzkó” találó megoldás, de itt is sok a magyarázat. A VIII. fejezet 15. strófájában Tatyjana férje, a herceg kap egy kis gunyoros oldalvágást, ugyanis a feleségére és saját magára büszke herceg fennhordja az orrát: „[...] всех выше / И нос и плечи подымал”. Nézzük meg ezeket a sorokat Bodenstedtnél: „[...] stand im Saal – / Stolz auf sein Weib – der General”. Bérczynél ugyanez: „Büszkén emelve főt és vállt / A magas tábornok kivált.” Tehát mindkettőből a lényeg marad ki, a büszkeségnek e karikatúraszerű megnyilvánulását mindketten finomítják.

Puskintól még az önirónia sem idegen: a VIII. fejezet 8. versszakában Anyegin egy lehetséges élethelyzetének leírásakor csípősen utal magára: „Иль просто будет добрый малый, / Как вы да я, как целый свет?” Az ironikus fordulatot Bodenstedt kihagyja: „Wird er vernünftig leben / Wie ich und Sie, wie Jedermann?” és Bérczy is komolyan veszi: „Megtért s ezentúl oly okos lesz, / Mint én, vagy ön, vagy bárki más.” A „малый честный” ironikus szókapcsolatot a fordításokban egyetlenegyszer sem sikerült tehát viszszaadni.

Végezetül egy ellenkező, pozitív példa az I. fejezet 30. versszakából, ahol az iróniát sikeresen tolmácsolják a fordítók. Az elbeszélés itt intim, majdhogynem biografikus

¹¹ Лотман, Ю. М.: i. m., 304. l.

szférában mozog (utalás a hírnévre, rangra, száműzetésre), s a női lábakról való eszmefuttatás, e lírai kitérő, összefonódik az ifjúság felidézésével. Még ez a rezignált hangulatú rész sem mentes az iróniától: alig találni Oroszországban három pár formás női lábat – jegyzi meg Puskin.

„[...] только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.”

Jól sikerültek a fordítások: „Doch leider giebt’s bei uns im Norden / Von hübschen Füßchen kaum drei Paar” és „Csakhogy minálunk észak tájon / A szép láb ritka egy dolog.”

Szólnunk kell a fordítások mérséklő, eufemizáló tendenciáiról, itt olyan esetekről van szó, ahol az eredetiben nincs éles társadalomkritika, vagy irónia. Itt pusztán olyan kifejezésekkel állunk szemben, amelyeket a fordítók túl erősnek ítélték. Az is előfordul, hogy egy közömbös, tárgyilagos hangú szövegrészbe a fordítók olyan betoldásokat tesznek, olyan nem indokolt érzelmi töltetet visznek, ami által idillivé, problémátlanná színezik a valóságot. De találhatunk ellenkező előjelű példákat is, amikor a fordítók „szókimondóbbak”. Nézzünk először az erősnek ítélt kifejezésekre néhány példát. Az I. fejezet 56. versszakában, ahol a költő és Anyegin alakja elválik egymástól, Puskin óv attól, hogy alakjukat összeomossák, s azt híreszteljük el, hogy csak magáról tud írni. Akire mindez vonatkozik: „[...] какой-нибудь издатель / Замысловатой клеветы.”, ez sokkal erősebb, mint az ironikus „Die scharfen Zeitungsrichter”, vagy a „könyvemnek bölcs ítése”. A III. fejezet 5. versszakából az derül ki, hogy Anyegin nem volt túl hízelgő véleménnyel Lenszkij menyasszonyáról, Olgaról:

„Кругла, красна лицом она,
Как эта *глуня* луна
На этом *глупом* небосклоне.”

Bodenstedt így ír: „[...] im Gesicht / Von Olga fehlt die glut, das Licht”. Majd egy sorral később: „Es ist rund, schön, doch leblos ganz: / Gleichwie des *dummen* Mondes Glanz”. Bár a „buta” szó nyomatékos, kétszeri ismétlése elmarad, mégis ez közelebb áll az eredetihez, mint Bérczy szövege, aki a pejoratív véleményt kifejező szót teljességgel kihagyja és akinek megfogalmazása Bodenstedt-hez áll közelebb:

„[...] piros arcza, mint
A teli hold lomhán tekint,
Sugára nem hevít, nem éget.”

A Larinnéra vonatkozó, kevésbé „tisztelettudó” „стапушка” (VII. 25.) szót mindketten „anyá”-nak fordítják.

Nem személyre vonatkozó kifejezéseket is enyhítenek, amelyek mögött olyan tartalom rejtett, amivel a fordítók nem értettek egyet. Az I. fejezet 31. versszakában a női lábakról való elmélkedés a költő múltjához, száműzetéséhez vezet. A fordítók a fontos ön-életrajzi utalást – „заточенье” – kihagyják, valószínűleg úgy gondolták, hogy a száműzetés emlegetése nem illik az ifjúságról rajzolt melankolikus, lírai képbe. A II. fejezet 24.

versszakában a „девичья” (cselédszoba) szót „gyerekszobá”-nak fordítja Bérczy, nehogy a kényes ízlésű olvasók megrökönyödjének, hogy Tatyjana neve a cselédszoba hangulatát idézi fel:

„Но с ним (с именем) я знаю, неразлучно
Воспоминанье старины
Иль девичей!”

Ha megnézzük Bodenstedt megoldását, látjuk, hogy miután körülményesen megmagyarázza a Tatyjana nevet, bár másként, mint Puskin, de ő is utal arra, hogy ezt a nevet legtöbbször cselédlányok kapták:

„Im Klange ist er ohne Tadel,
Doch zu volkstümlich für den Adel,
Der ihn nur seinen Mägden giebt,
Für sich nur fremde Namen liebt.”

Még egy példa arra, mennyire kötődött Tatyjana az egyszerű emberekhez. A VII. fejezet 53. versszakában arról van szó, hogy Tatyjana visszavágyódik a nagyvilági társaságból falura, a hozzá lélekben közel állókhoz, a szegény parasztok közé:

„[...] она мечтой
Стремится к жизни полевой
В деревню, к бедным поселянам.”

Bodenstedt ezt egészen egyszerűen kihagyja, itt Bérczy hűséges marad Puskinhoz: „A faluba, a sok szegényhez.” A VIII. fejezet 11. versszakának első soraiban – „Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана” – Bérczy a mondatszerkezet átalakításával megváltoztatja az értelmet: „Ellenben sajnós azt találunk, / Hogy ifjúságunk oda lett” és így teljesen más hatást ér el, hiszen Puskin nem az ifjúság elmúlását fájlalja, hanem, hogy haszontalanul, hiába múlt el.¹² Bérczy Bodenstedttől függetlenül is változtat, mivel, mint látjuk, Bodenstedt megoldása ebben az esetben nem tér el az eredetitől: „Doch traurig ist es, wenn vergebens / Die Jugendzeit vorüberflog.” De ennek a strófának ez csak az egyik hibája. Puskin az ifjúság elmúlását a természetből vett hasonlaltal érzékelteti: „[...] истели быстрой чередой / Как листья осенью *гнилой*” A rothadást jelentő szót Bodenstedt és Bérczy is a szentimentalista románc-stílusból átvett hulló falevél-képpel helyettesítik: „Und jeder Wunsch und jeder Traum / Hinwelkte gleichwie Laub am Baum.” és

„Hogy a legszebb remények, vágyak
Ábrándok menten elhagyanak
S lehulltak, mint a falevél,
Mit elsodor az őszi szél.”

A VII. fejezet 26. versszakában a „ярманка невест” ironikus utalás arra, hogy Moszkvában az eladó lányokat szinte adják-veszik, Bodenstedtnél teljesen kimarad, Bér-

¹² Péter M.: i. m., 387. l

czynél sem tükröződik a tréfás kifejezés mögött rejlő, valamiféle alkudozásra, üzletelésre történő utalás: „Vigye Moszkvába, több szem látja.”

A semleges szöveg átalakítására példa a VI. fejezet 40. versszaka, ahol a betoldás idillé színezi a Lenszkij sírjához érkező aratónők képét: „И жницы и волны погружать / Прибодят звонкие кувшины” Ez Bérczynél így hangzik:

„[...] mindig ide jó
Az aratónők víg csoportja
Korsót meríteni [...]”

Bodenstedt még ennél is jobban túloz, nála az aratónők vihogva jönnek és vihogva távoznak:

„Und plätschernd ihre Krüge füllend
Die jungen Schnitterinnen stehn,
Die kichernd kommen, kichernd gehn.”

A 41. versszakban ugyanez a jelenség ismétlődik. Az oroszban csak ennyi áll: „Пастух [...] Поет про волжских рыбапей” A betoldás Bodenstedttől származik: „Der Hirt singt [...] Ein fröhlich Fischerlied dazu.” Bérczy követi: „A pásztor ember [...] vidám halászdalt énekel.”

Ugyanakkor felsorolhatunk az eddigieken kívül még egy-két példát, ahol Bodenstedt „szókimondóbb”, mint Bérczy. A VIII. fejezet 44. strófájában Bodenstedt nem hallgatja el, hogy Tatyjana férje megrokkant a csatában („Что муж в сраженьях изувечен”) – „verstümmelt in der Schlacht” – míg Bérczy szépít: „Férjem kitűnően a csatában”. Anyegin utazása közben a gyógyfürdőnél látott betegek betegségeinek leírásától sem riad vissza Bodenstedt, nem hagyja ki a felsorolásból az aranyeret sem, mint Bérczy.

A szatíra, a társadalomkritika és az irónia összességében véve tehát tompábban, vagy egyáltalán nem jut kifejezésre a fordításokban, s mindez eufemizáláshoz vezet. Azt ma már nehéz lenne rekonstruálni, hogy a fordítók maguk értették-e a puskinsi ábrázolás e fontos összetevőit, vagy csak visszaadni óvakodtak. De az biztos, hogy saját álláspontjukon túl ebben a kérdésben is a kor és publikumuk ízlésének tiszteletben tartása befolyásolta őket.

Sota Rusztaveli alkotása magyar nyelven

VANÓ IMERLISVILI

A XX. század elején Vikár Béla (1859–1945) a híres magyar tudós, etnográfus, műfordító és író Grúzia tanulmányozásába kezdett. Ekkorra már nagy hírnevet szerzett, mint a *Kalevala* kitűnő fordítója. Sokszor járt Finnországban, és egyszer meg is látogatta neves honfitársát, Zichy Mihályt, aki 1889 nyarán a finnországi Lahtiban tartózkodott.

A találkozás alatt a festő megismertette Vikárt Rusztaveli művének tartalmával, és arra kérte, hogy fordítsa le ezt az ősi grúz eposzt magyar nyelvre.

A *Tigrishőrös Lovagot* Vikár Béla a XX. század elején, 1908-ban kezdte el fordítani. Nyolc évig dolgozott a fordításon, és végül 1917 tavaszán adták ki magyarul ezt az irodalmi művet.

Vikár Béla nemcsak a finn és a grúz nyelvet ismerte, s nemcsak e két fordítása tette világhírűvé, de fordított német, francia, észt és norvég nyelvekből is.

Grigol Cereteli (1893–1937), aki az első világháború idején Magyarországon volt fogságban, így emlékezett vissza Vikár Bélára: „A Budapesti Tudományos Akadémia tagjával, az orientalista Vikár Béla professzorral találkoztam 1915-ben Budapesten. Ötvenöt éves öregember, de egészséges férfi volt. Akkor már majdnem befejezte a *Tigrishőrös Lovagnak* a fordítását.

Amikor velem találkozott és megtudta, hogy én grúz vagyok, a hetedik mennyországhoz érezte magát. Kérdezgetni kezdett országunk életmódjáról. Amikor megtudta, hogy én már hosszú ideje nem voltam Grúziában, elmondta nekem a Grúziáról szóló híreket, s részletesen mesélt íróink műveiről. Én egy kicsit zavarban éreztem magam amiatt, hogy nem ismertem olyan jól a mi irodalmunk történetét.

Hirtelen beszélni kezdtem a *Tigrishőrös Lovagról*. Nagyon megörült és azt mondta nekem: – Lefordítottam az Önök *Tigrishőrös Lovagját*. A *Tigrishőrös Lovagon* kívül szintén magyarra fordítottam *Ilia Csavcsavadze* (1837–1907), *Akaki Cereteli* (1840–1915), *Vasza Psavela* (1861–1915), *Nikoloz Baratasvili* (1818–1845) és *Rafiel Erisztavi* (1821–1900) sok versét. Bemutattam az Önök irodalmát a mi népünknek.

– Ön tud grúzul? – kérdeztem csodálkozva németül.

– Igen tudok – válaszolta, és rögtön elkezdte szavalni a nagy grúz költő *Ilia Csavcsavadze* egyik versét:

*Fecske csicsereg a lomberdőben,
és a kertben a magányos szőlő
sír nagy örömeiben.*

Nagyon elcsodálkoztam.”¹

¹ Grigol Cereteli: *A Tigrishőrös Lovag magyar nyelven*. – In: Irodalmi Hagyaték, I. Tbiliszi, 1935. 661–664. l.

Vikár Béla nagyon szerette a *Tigrishőrös Lovagot*. Schelken Pálma erről ezt írta: „Így tehát a Kaukázuson túl levő kis népnek a költői kincse először jelent meg európai nyelven, ha nem számítjuk az orosz fordítását.”

Vikár Béla Gr. Ceretelinek ajándékozta a *Tigrishőrös Lovag* egy példányát, de sajnos a magyar nyelvre fordított könyv, amelyet Cereteli Magyarországról Grúziába hozott, nem található a családjánál (Rusztaveli sugárút 20.).

Halála előtt, 1945 júniusában Vikár Béla a Magyar Népművelési Minisztériumnak írt egy levelet, amelyben kérte, hogy másodszor is adják ki Rusztaveli eposzát.

Ugyanabban az évben a nyolcvanhat éves öregember leírta, hogy milyen sok munkát fektetett az elbeszélő költemény fordításába és a grúz nyelv tanulmányozásába.

Vikár Béla nemcsak Magyarországon, hanem egész Európában az egyik legnagyobb folklorista, irodalomtörténész és műfordító volt. Az európai irodalom legjelentősebb szerzőinek a műveit fordította magyarra, amelyeket remek fordításoknak tartanak. Ez a nagy filológus magyar nyelvből is fordított más európai nyelvekre.

Különösen híres lett Vikár Béla a finnek eposzának, a *Kalevalának* felülmúlhatatlan fordításával, amelyen huszonöt évig dolgozott. Ezért a fordításért a Finn Tudományos Akadémia tagjává választotta. A finn kutatók is nagyra értékelték ezt a munkáját: „*A mi eposzunk eredeti példánya elvesztése esetén elég csak látni Vikár Bélának a magyar fordítását, hogy híven és teljesen rekonstruálni lehessen az eredeti szöveget.*”²

Vikár egész életében tudományszervező tevékenységet is folytatott. 1896-tól a Magyar Etnográfiai Társaság főtitkára volt. Az ő kezdeményezésére alakult meg a La Fontaine Társaság, amelynek haláláig az elnöke volt. Vikár a Goethe Társaság alelnöke is volt.

Vikár Béla fordításán kívül (Budapest, 1917), megjelent magyar nyelven a *Tigrishőrös Lovag*nak Weöres Sándor által készített teljes költői fordítása is (1954), Zempléni Árpád, Faragó József és Román József néhány prózai fordítása, valamint a költemény két strófája (962, 967) Komját István fordításában.

A XII. századi grúz eposz magyar nyelvre fordítása fontos állomás a grúz–magyar kulturális–irodalmi kapcsolatok történetében.

² G. Csimakadze: A grúz kultúráról gondoskodó. Zászló, 1959. IX. 9.

Italo Calvino: *Lezioni Americane*.
Milano, Garzanti, 1988. 125 l.

Italo Calvino nyolc éve halt meg és még ma is csak kevesen vállalkoznak arra, hogy beszéljenek róla. Akár a véleménykülönbségek és ellenérzések miatt, akár az író irodalmi esszéinek, publicisztikájának gazdagsága folytán, akár a XX. századi olasz irodalom megmerevedett kategóriáiból adódóan, amelyekbe nem lehet belekényszeríteni Calvinót. Gyakran idézik, ám műveinek mélyreható elemzésével jóval ritkábban foglalkoznak. Mindazonáltal maga Calvino soha nem fukarkodott magyarázatokkal, megnyilatkozásokkal és programokkal a saját művészi tevékenységét és általában az irodalmat illetően, nem beszélve számtalan társadalommal, politikával, szociológiával kapcsolatos tanulmányáról. Ezekről átfogó képet nyújt cikkeinek, előadásainak és más jellegű írásainak gyűjteménye, az *Una pietra sopra*, amelyet 1980-ban ő maga rendezett sajtó alá. Mégis talán pontosan ez az állandó „magyarázkodás” képezi legfőbb akadályát egy feltáró jellegű tanulmány-nak. Aki nem beszél, az arra ösztönzi a többieket, hogy beszéljenek helyette. Egy olyan személyiség, mint Calvino, aki tetemes mennyiségű „felvilágosító” anyagot hagyott hátra saját irodalmi munkásságáról, elbizonytalanítja kissé a kutatót, aki még szeretne hozzátenni mindehhez valamit. Érdemes azonban szemügyre venni Calvino programnyilatkozataiban a gyakran fellelhető paradoxonokat, amelyeket egyébként ő maga is mindig elismert, a ténylegesen felhasznált poétikai elveket és a csak deklaráltakat. Az igazság viszont az, hogy egy, Calvino írásmódjáról szóló lehetséges elemzés, amely egyszerre támaszkodik az író valódi elveire és a hangoztatottakra, komplex lesz ugyan, de szükségszerűen paradox is (egy „objektív” elemzéshez képest pedig ellentmondásos és inkoherens). Calvino „stílusának” tárgyilagossága mégis töretlenül végigível egész életművén kisebb-nagyobb tematikai, technikai és kulturális kitérőkön át. Ennek a stílusnak első és mindeddig legtalálhatóbb meghatározását, amely végül is az olasz író valamennyi művére alkalmazható, Pavese fogalmazta meg 1947-ben az *Il sentiero dei nidi di ragno* kapcsán írt recenziójában, amikor a „toll mókusának” nevezte Calvinót.

A poétikai és a gyakorlatban megnyilvánuló elvek között tátongó szakadék mégsem sugallhatja azt, hogy Calvino nem szépirodalmi tevékenységét alsóbbrendűnek vagy egyenesen értéktelennek tekintsük. Sőt, gyakran pontosan az esszé, a kisebb publicisztikai műfajok, a szépirodalom nyelvére lefordítva pedig a novella és az epizódok megalkotásának területén érzi otthon magát az író (az utóbbi időben az irodalomkritika is épp ezzel foglalkozik leginkább). Az eddig elmondottak alapján megállapíthatjuk, hogy mind történelmi-kulturális, mind szépirodalmi szempontból az *Una pietra sopra* és a később megvizsgálható *Lezioni americane* nagy jelentőségű alkotások. Ám ahogy már említettem, a problémák akkor jelentkeznek, amikor a calvinói életmű olvasói megközelítése átadja a helyét a rendteremtő kritikai szándéknak. Sokszor nagy erőfeszítésünkbe kerül, hogy az irodalmi mű lapjain felfedezzük a szerző értekezéseiben már megelőlegezett gondolatokat. Úgy tű-

nik, mintha az író azzal játszadozna, hogy megtévesztő nyomok hátrahagyásával, csapdák felállításával magát a műértő közönséget csapja be. ami ennél is dühítőbb, hogy ezek a jelzések és csapdák mindig a nyelvi pontosság és érthetőség jellegzetesen calvinói minőségeibe ágyazódnak. Tény azonban, hogy a nagy gonddal, ám mégis könnyedén megrajzolt jelzésekkel ne ámítsuk magunkat, ugyanis egy labirintusról van szó. Mielőtt rátérnénk az „ultima pietra”-ra (Calvinónál az „utolsó kő” kifejezés jelképes, lezáró értelemben használatos, gyakran fejezi be ezzel esszéit, mintegy „eltemetvén” a tárgyalt problémakört), a *Lezioni americane* kapcsán talán szükséges egy pillantást vetni a calvinói labirintus értelmezési lehetőségeire.

A calvinói életműnek visszatérő eleme a labirintus-képzet, e téma tárgyalásának szenteli egyik legemlékezetesebb esszéjét, a *Sfida al labirintò* (1962), amely az *Una pietra sopra* című kötetben jelent meg. A szerző Robbe-Grillet-ből indul ki:

„A Robbe-Grillet által létrehozott, nem antropocentrikus tér olyan, mint egy tárgyakból összeálló térbeli labirintus, amelyre ráakodik egy emberi élettörténet tényeiből kirajzolódó átmeneti labirintus. Az ilyen formájú labirintus manapság szinte azonosítható az irodalom világáról alkotott képzetek archetípusával. [...]”¹

De mihez kezdünk a labirintus előtt vagy magában a labirintusban? Calvino mindekelőtt azt sugallja, hogy döbbenjünk rá, ha még nem tettük volna meg, hogy már benne vagyunk az útvesztőben („a leegyszerűsített látvány elutasítása” csak illúzió), majd következő lépésként próbáljunk meg tájékozódni, keressük meg a „lehető legrészletesebb” térképet. Ahogy azonban már megfigyelhettük, a Calvino által ajánlott térképek a legrészletesebbek, a legvilágosabbak és legolvashatóbbak. Felmerül viszont egy kérdés: vajon ezek a térképek (mert többnyire mindig különböző térképekről van szó) tényleg a kijárat felé vezetnek-e bennünket? És létezik-e egyáltalán kijárat? Erről Calvino szándékosan hallgat:

„[...] a labirintus varázsereje önmagában rejlik és abban, hogy el lehet tévedni benne, hogy a kivezető út hiánya rávilágít az ember valódi helyzetére. [...] Amit az irodalom tehet az az, hogy a kijárat megkereséséhez legmegfelelőbb magatartást próbálja meghatározni még akkor is, ha ez a kivezető út nem lesz más, mint egy átjáró az egyik labirintusból a másikba. A labirintus kihívását meg akarjuk őrizni, a „labirintus kihívása”-nak az irodalmát pedig el akarjuk határolni és meg akarjuk különböztetni attól az irodalomtól, amely „megadja magát a labirintusnak.”²

A calvinói felfogás megerősítést nyer a *Láthatatlan városok* utolsó mondataiban, Marco Polo és Kublai Kán beszélgetésében.

„Az élők pokla nem olyasmi, ami majdan lesz, ha van ilyen, akkor az az, ami már itt van, a pokol [...]. Két módja van annak, hogy ne szenvedjünk tőle, az egyik sokaknak könnyen sikerül: elfogadni a poklot, és részévé válni olyannyira, hogy már nem is látjuk. A másik kockázatos, és állandó figyelmet és tanulást igényel: megkeresni és felismerni tudni, ki és mi az, a pokol közepette, aki és ami nem pokol, s azt tartóssá tenni, annak teret adni.”³

¹ Italo Calvino: *Una pietra sopra*. Torino, 1980. Einaudi, 95. l.

² Uo.

³ Italo Calvino: *Láthatatlan városok*. (Ford: Karsai Lucia), Bp., 1980. 91. l. (Le città invisibili, Torino, 1972. Einaudi.)

Az irodalom nem hajolhat meg, nem panaszkodhat és nem adhatja meg magát a valóság elviselhetetlen súlya előtt, hanem magabiztosan meg kell ragadnia és fel kell emelnie azt. Habár Calvino sohasem akarta elárulni, hogy tényleg hisz-e abban, hogy ez a valóság felemelhető-e, és hogy a labirintusnak van-e kijárata. Nemcsak ezt nem árulta el, de a véleményét sem közölte soha világosan.

Végül is ez az a labirintus, amelyre elkerülhetetlenül rábukkan az, aki Calvino (vagy bármely más író) művészetét a „valóság”, a programnyilatkozatok, a politika, a társadalmi háttér stb. segítségével próbálja „megmagyarázni” és meghatározni. Ily módon olyan örvénybe sodródunk, amelyben az egymást kergető szavak sosem érik utól egymást, ha pedig szétválasztjuk, elkülönítjük, megrövidítjük, átrendezzük őket, csalást követünk el.

A calvinói labirintusból még senkinek sem sikerült kijutnia, aki pedig azt hitte, hogy képes rá, (szerencsére?) zsákutcában találta magát. Térképre van szükség. A térkép nem lehet másé, csak magáé az alkotóé. Más térképek tévútra vezethetnek bennünket, vagy egy minotauruszba ütközhetünk. De vigyázzunk a térképpel is: Calvino mindenekelőtt író, és az is marad. Ne felejtjük el ezt a tényt esszéi és programnyilatkozatai kapcsán sem. Nem irracionalista, de a tudományos látásmódból kizárólag a mindenre kiterjedő alaposság és rendszerszerűség érdekli, és nem mondhatni, hogy a „tudás” bizonyosságára törekedne (jellemző példaként idézhetők erre Polomár úr észrevételei). A térképeket nem egy mérnök rajzolta, az eligazodáshoz nem használhatók a szokásos kritériumok. Elkerülhetetlen, hogy újra eltévedjünk a térképeken...

A labirintus tehát nem csupán egy csapdához, sokkal inkább a lehetőségek végtelen hálózatahoz, a dolgok láthatatlan és előre nem látható kapcsolódási rendszeréhez hasonlítható. Lényegében ez a struktúra teszi lehetővé Seherezáde számára, hogy menekvésképpen az egymásbafűződő történetek szövevényébe vesszen (ld. *Lezioni americane*). A labirintus nagyszerű példázatait találhatjuk a Calvino által leginkább kedvelt Gadda és Borges műveiben is.

A labirintusban a tájékozódás egyik lehetséges formájává válhat a magasba emelkedés (de csak nagyon óvatosan, *Icarus docet*)...

Tehát két lehetőség adódik: egyik oldalról a kijutás gondolatának szükségszerűsége (máskülönben nem is létezne a labirintus eszméje), más részről a bennmaradás okozta élvezet. A labirintus kettős előjelű: s súlyosság szimbóluma, a par excellence börtön, ugyanakkor a sokféleség, a lehetőségek végtelen variációjának jelképe is, mint Gadda hálózata vagy Borges könyvtára. Ez a második labirintusi minőség szintén feltételezi azonban a szárnyak felhasználhatóságát, ugyanis segítségükkel emelkedhetünk bármikor a magasba. Feltételezi a „könnyedséget”, amely első helyen szerepel azon értékek között, amelyeket Calvino a *Lezioni americane*-ben megőrizendőnek tekint.

Valaki reményvesztettnek és pesszimistának nevezte Calvinót. Tény, hogy az író nem úgy tekinti a valóságot, mint a lehetséges világok legjobbját. Mindezek ellenére meg kell mondanunk, hogy Calvino megőrzi az emberbe vetett bizalom egy sajátos formáját, ösztönös hitét az irodalomban mint olyan eszközben, melyet az ember segítségül hívhat életében és a megértésben.

Azért, hogy akkor is éljen, ha a valóság szörnyű, ha a társadalom elidegenedett és elidegenítő, ha a táj elcsúfított, ha a levegő belélegezhetetlen, ha az emberek elhülyültek, ha a nyelv elélettelenedett és lesüllyedt a fogyasztást ösztönző szlogenek szintjére. Az irodalom nem „menekül”, az irodalom szárnyakat ad (a lábaknak – Hermész –), segít fel-

emelni az elviselhetetlen súlyokat, ez véd meg minket a felületes leegyszerűsítésektől. Ne használjuk az irodalmat védekezésképpen a valósággal szemben, hanem félelmetessége ellenére is vessük bele magunkat, és alakítsuk át azt. Vagy legalább próbáljuk meg.

Ennek az irodalomnak az alapját néhány, Calvino szerint „megmentésre szoruló érték” képezné. Ezek közül is a leglényegesebbek képezik a tárgyát az utolsó calvinói tanúságtételnek, a *Lezioni americane*-nak, amely posztumusz kötetként jelent meg 1988-ban.

A könyv öt esszéből áll, pontosabban öt, a Harvard Egyetemen megtartandó előadásból, melyek cím szerint a következők: Könnyedség, Gyorsaság, Pontosság, Láthatóság, Sokféleség. Valójában hat megtartandó előadásról volt szó, de a hatodikat, az irodalmi szöveg sűrítettségével foglalkozót (H. Melville *Bartleby*-jét szánta ennek tengelyétül) az író már elő sem tudta készíteni. Az eredeti cím angolul (sőt kizárólag angolul) fogalmazódott meg Calvinóban, és így hangzott: „Six memos for the next millennium”. Ügyelnünk kell a „memos” szó jelentésére, amely a memorandumnak a rövidítése, és emlékeztető feljegyzést jelent, azaz olyan rövid terjedelmű jegyzetet, amelynek feladata pontosan az, hogy olyasvalamire emlékeztessen, amit esetleg elfelejthetünk. Az efféle jegyzetnek közvetlen kapcsolatban kell állnia a memóriával: ilyen cédulára nem írhatunk hosszadalmas üzeneteket, csak olyasmit, ami felidézi bennünk azt, amit már eleve tudunk vagy tudnunk kellene. Összességében tehát olyan jelzés ez, amely elindít egy gondolkodási folyamatot az emlékezetünkben.

Italo Calvino memosait nekünk szóló ajánlással hagyta hátra: „for the next millennium”. Memorizálandó és a következő évezredre hagyományozandó értékek. Értékek, amelyek nem kizárólagosságuk folytán megmentendők: Calvino azt mondja, hogy megéri és átérti a súlyosság vagy az övével ellentétes érték létjogosultságát is.

Bizonyos értékek azért megőrizendők, mert félt, hogy ezeket a minőségeket az eltűnés veszélye fenyegeti. Aztán őszintén hozzáteszi, hogy azért is, mert számára ezek a legrokonszenvesebbek.

Szerintem a calvinói „memók” értelmezéséhez az „ikon” révén közelíthetünk legmegfelelőbbben, bár továbbra is úgy hiszem, hogy a szerző nem szépirodalmi jellegű prózája – szemben regényeivel és elbeszéléseivel – egészen más megközelítést igényel. Az utóbbiak esetében, különösen ha az *Eleinket* nézzük, a leghasználhatóbb fogalom kétségtelenül az „allegória”. Ennek az allegóriának többek által kinyilvánított „fantasztikus” mivolta viszont tévedés (ez a megállapítás érvényes az olyan könyvekre is, mint a *Kozmokomédiák*). Calvino akkor is a jelenlegi valóságról beszél, amikor főleg élete vége felé ez a valóság a megértésre irányuló erőfeszítésként jelenik meg. Sem az író esszéisztikus prózája kapcsán, sem pedig a *Lezioni americane* tárgyalásakor nem lenne értelme az „allegória” emlegetésének. Igaz ugyan, hogy az eljárásmód, ami Calvinónál érthető és a lehető legpontosabban megrajzolt képek használatát jelenti, az „allegória” és az „ikon” esetében hasonló. A különbség csak annyi, hogy azok a képek, amelyekből ennek a könyvnek az „ikonjai” összeállnak, az irodalomból származnak és nem a fantáziából vagy a valóságból, mert ennek a műnek a „valósága” maga az irodalom. Olyan ikonok ezek, melyek gondolkodásra kényszerítik az olvasókat, kutatókat, írókat, és megvilágítják az irodalom mélyebb összefüggéseit. De sosem lépnek túl az irodalom határmezsgyéjén. Itt nincsenek eszmék, ideák, vélemények, hanem példaértékű képek. Ezen a ponton az ikon fogalma már szentképet, kultikus tárgyat is jelenthet. Azok az értékek ugyanis, amelyeknek megőrzését Calvino javasolja, manapság sokkal inkább veszélyben forognak, mint valaha.

Ugyanakkor ez a könyv tekinthető az író legteljesebb, sőt egyetlen önéletrajzi valóságának. Calvino vall saját alkotói módszeréről, azokról a munkafolyamatokról, amelyek az irodalommal kapcsolatos megnyilatkozások közepette nála valahogy mindig háttérbe szorultak, és amelyekről, úgy tűnt, hogy egyáltalán nem akart beszélni. Mégis nagy hiba lenne azt gondolni, hogy Calvino végtére is „megérthető”: tudniillik ez a könyv egyáltalán nem segít minket abban, hogy újabb ítéleteket alkossunk, sőt inkább azt a néhányat is szétzúzza, amelyeket (jobbik esetben) nagy erőfeszítéssel és aggodalommal hoztak létre előttünk mások.

Kínálkozik egy értelmezési lehetőség számunkra, ha tudjuk, hogy Calvino személyesen foglalkozott az előszó, a belső borítón és a hátoldalon lévő ajánlás megírásával, továbbá a fedőlapon fellelhető illusztráció kiválasztásával. Figyeljük meg a *Palomár* borítóján a Dürer-metszetet, és újabb fejezettel gyarapodik számunkra a mű. Ugyanígy, ha az *Una pietra sopra* fedőlapjának tusrajzát nézzük, ami nem tudni, kinek az alkotása (egy sárkányt üldöző lovagot ábrázol, aki nem veszi észre, hogy mindjárt elsodorja a mögötte guruló hatalmas sziklatömb), egyből világossá válik minden. Feltéve, ha nem kell valakinek elmagyaráznunk.

Marco Piovano
(Fordította: Ivacs Gabriella)

Szabics Imre: A trubadúrok költészete.
Balassi Kiadó, Budapest, 1995. 256 l.

Jelen könyv szerzője igen jelentős, hézagpótló munkára vállalkozott. A Magyarországon kevésbé ismert és még kevésbé feldolgozott trubadúrlíra bemutatása – az itt tárgyalt trubadúrok, munkásságukat területileg tekintve elsősorban Franciaország déli részén, míg kronológiai szempontból nézve a XI–XIII. században alkották költeményeiket – mindmáig sajnálatos módon háttérbe szorult.

A könyv a trubadúrköltészet kialakulása társadalmi és civilizációtörténeti feltételeinek tárgyalása után választ keres és ad az olyan bonyolult, ma is sokat vitatott kérdésekre, mint például a középkori latin, illetve az arab szerelemi költészet és a trubadúrlíra viszonya, vagy a trubadúrok különleges szerelemfelfogása, a *fin'amor* filozófiai alapjainak a platonikus gondolkodásban gyökerező lényege. Végül pedig, a legjelentősebb és legismertebb trubadúrok életműveinek kronológiai rendben végzett elemzése nyújt még teljesebb képet a trubadúralkotások eszmei és poétikai összetevőinek megismeréséhez-megértéséhez.

A szerző vizsgálódásait – rövid történeti bevezetés után – a nyelvmeghatározás rendkívül fontos kérdésével kezdi. Dante a *De Vulgari Eloquentiában* a XIII. század végén már egységes nyelvnek tekintette és tekinthette a *lingua d'oco*-t – vagyis azon emberek nyelvezetét, akik a Loire-től délre, az olasz *si* és az észak-francia *oïl* (oui) igenjével szemben, az *oc* szócskával jelezték egyetértésüket-beleegyezésüket, – azaz azt a nyelvjárásokat fölött álló, egységes irodalmi nyelvet, melyen az általa oly jól ismert, sőt az *Isteni Színjátékban* is részben megörökített trubadúrok szerezték műveiket. Mindazonáltal a *koinè occitane* – mint A. Jeanroy francia tudós megállapítja – olyan dialektus lehetett, amely Okszitánia

középső részén, a Garonne és a Rhône által határolt és Narbonne-ig terjedő területen volt használatos és amelyet az okszitán terület minden részén könnyen megérthettek.

A nyelvi egység mellett, mely elválaszthatatlanul összeforrt a *cortezía* – az udvari élet szabályrendszerét, erkölcsi normáját és ideológiáját magában foglaló fogalom – elveivel és eszméivel, a trubadúrok további egységét jobbra közösen vállalt értékrendjük alkotta, azaz a költészet szintjén megvalósuló „szerelmi szolgálat”, amely egyrészt egyenlő érvényesülési lehetőségeket biztosított a különböző társadalmi helyzetű és származású költőknek („a szerelem által válik valaki értékessé” – Andreas Capellanus: *De Amore*), másrészt pedig „jogot” adott arra, hogy e „szolgálat” fejében – tehát az úrnő külső, illetve belső szépségének megéneklése által – viszonzást és jutalmat várjanak az általuk sokszor *midons*-nak vagy *Senher*-nek, azaz „uram”-nak nevezett hölgytől ugyanúgy, mint azt a hűbéri szolgálat fejében remélték. Így a XII. század folyamán a vándorénekesek és *jongleur*ök (joculatorok) mulattató költészete-művészete társadalmilag elismert udvari költészetté nemesedhetett.

Ezek után a trubadúrköltészet eredetéről napvilágot látott, fentebb említett hipotézisek kritikai bemutatása következik – azaz annak vizsgálata, hogy a klasszikus és középkori latin költészet, valamint az arab szerelmi költészet hatása miként tükröződik, illetve tükröződhet a tárgyalt lírában, amit végül a *trobair*e, *trobador* szavak etimológiai analízise egészíti ki.

Az életművek elemzését a szerző, Guilhem de Peitieu, más néven IX. Aquitániai Vilmos szerelmi lírájával kezdi. Az első ismert trubadúr személyén keresztül kapunk világos képet a természetes szerelmet integráló, a szerelem testi vonatkozásait elfogadó lovagi szerelem, illetve a két fél egyenlőtlen kapcsolatán alapuló, a szerelem emocionális és spirituális komponenseit középpontba állító udvari szerelem mibenlétéről. A trubadúrköltészetben ugyanis kezdettől fogva olyan, platonikus eredetű szerelem- és nőidealizálás érvényesült, mely a lélek tartományát mindenkor a földi szféra és a testi vonzalmak fölé helyezte. Ugyanerre a platonikus forrásra vezethető vissza egyébként a trubadúrszerelem alapvető feltétele, a *mezura*, a mértékletesség kritériuma is.

Poitiers grófjának életművében még egyszerre vannak jelen a lovagi szerelem (*drudaria*) érzéki képekkel és kétértelmű, vaskos célzásokkal telített, önmaga és lovagtársai multságára szerzett versei, és az udvari szerelem költeményei; nála jelennek meg ugyanis először a *fin'amor* olyan elemei – a hölgy előtti meghódolás, az *obediensa*, a szerelmi szolgálat, a hölgy belső és külső értékeinek felmagasztalása stb. –, amelyek a későbbi trubadúrkölteményekben kapnak állandó szerepet.

Az *amor de lonh*, a „távoli szerelem” szintén arisztokrata származású költője, Jaufré Rudel, a Saintonge tartománybeli Blaye vár ura és hercege, a *drudarián*ak, a lovagi-érzéki szerelemnek hátat fordítva rajzolja meg az eszményi „távoli hölgy” alakját, s ezáltal a földrajzi távolság jelképezte a hölgy elérhetetlenségét.

Egyes vélemények szerint – idézi szerzőnk – az alacsonyabb társadalmi rétegekből származó, szegény sorsú trubadúrok, akik a „tisztá szerelem” nevében és az erkölcsök védelmében hevesen támadták a lovagi szerelmet, mivel a valóságban nem élvezhették a *drudaria* örömeit, a számukra is elérhető udvari szerelem felé fordultak. Ilyennek minősülne a plebejus származású gascognei trubadúr, Marcabru is, aki a lovagi szerelem szabadosága mellett saját pályatársait, azaz a többi trubadúrt is felelőssé tette a szerelem lealacsonyításáért. Elveit mindenesetre kiválóan példázza a párbeszédes strófákból álló

legrégebbi *pastorela* – egy könnyű kalandot kereső lovag és egy pásztorlányka találkozásának története –, amelyben a lovagi szerelem szembekerül a magasabb erkölcsi szinten lévő udvari szerelemmel, amit ezúttal a pásztorlányka képvisel a szerelmet lealacsonyítani készülő lovag ellenében.

Ezután számos, egymást kronológiai rendben követő, ám ugyanakkor tematikusan is csoportosított költői alkotás teremt lehetőséget a *trobar leu* – világos költői gondolatok tiszta, közérthető képi és nyelvi megformálása („könnyed” trubadúrköltészet) –, a *trobar clus* – rejtett, nehezen értelmezhető költői gondolatok és verselési formák tudatos használata (hermetikus trubadúrlíra), – valamint a *trobar ric* – erősen retorizált, változatos, vers-technikailag és formailag tökéletesre csiszolt verselési megoldásokat kedvelő irányzat – között megnyilvánuló különbségek megvilágítására.

Végezetül Bernard de Ventadorn a *trobar leu* és a *joy*, a szerelem „örömének” legkiemelkedőbb képviselője mellett, egy, az érzelmeiről meglepő szabadossággal valló *trobaritz*-re (trubadúrnőre) – az 1160 körül alkotó Beatriz de Dia grófnőre –, a *trobar ric*-et képviselő, Dante *Isteni Színjátékában* előforduló, Arnaut Danielre, valamint a két Magyarországon is megfordult trubadúrra, Peire Vidal-ra és Gaucelm Faidit-ra, az ún. „személyes” líra reprezentánsaira szeretnénk felhívni az olvasó figyelmét.

Szabics Imre munkája a filológiai igényesség jegyében született, közérthető stílusa miatt mégis sokak számára olyan kézikönyv, mely bevezetés lehet a középkor költészetébe, s amelyet a közölt ismeretanyag, valamint a legújabb válogatott bibliográfia tesz egyeduralkodóvá.

Zilahi Lilla

Egri Péter: Érték és képzelet. Shelley, Turner, Field és Chopin.
Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. 165 l.

Egri Péter újabb kötetének kritikai-clemező vezérfonala az összehasonlító vizsgálódás, mégpedig különböző művészeti ágak, irodalom, festészet, zene területén alkotott néhány mű megidézésével. Lényegében egy téma, a romantika sokoldalú viharábrázolásának jellemzését kapjuk, amely téma úgy áll a középpontban, hogy a szöveg összes láncszeme felé fűződik. A munka célja a romantika művészi teljesítményének titkaiba mélyebbre hatolni, értékrendjének tükrében, amely a félelmetesből a fenségest képes kibontani, s így a maga esztétikai sajátosságaival sejtetni, hogy az emberi lehetőség egyik iránya a kiszolgáltatottság túlszárnyalása. A cím első két szava mindvégig meghatározó marad: a művészi formaadás értékelésként, érték-megragadásként posztulálódik, amely folyamatot a képzelet a belső igazság érvényesítésével teszi teljessé.

Shelley, Turner, Field és Chopin viharképeinek egymásra vetített, az irodalomból kiindulóan tágabb keretbe ágyazott elemzése új a nemzetközi szakirodalomban, hiszen csak olyan szerző képes ilyenre, akinek elméleti tudása több művészeti ágra is kiterjed. Egri Péter esetében megvan ez a felkészültség, s a kottaanyaggal illusztrált zenei elemzések szakszerűségével gazdagított könyv ritka élményben részesíti olvasóját. Láthatunk Turner-reprodukciókat is a kötet végén, de Turner képeinek miniatűr-változatai természetesen

keveset nyújtanak az eredetijükön sejtelmesen megszólaltottakból. Egri Péter részletes és árnyalt elemzései azonban „láttatnak” és elgondolkoztatnak romantika és modernség összefüggéseiről a festészetben is, a Claude Lorrain-nel történő kiemelkedően érdekes összevetés hasonlóan erre inspirál. (64–65. l.)

A komparatistikai vizsgálódás egyúttal keresés: megtalálni és leírni azt a formanyelvet, amely közös mindhárom művészi területen, mert hasonló képzeletműködés, értéklátás és értékelő tevékenység talajából sarjadt ki. Melyek egy festmény esetében a költészetével egybevethető ábrázolási eszközök, azaz „mi a művészi megfelelője a metaforikus névátvitelnek Turner festészetében”? (97. l.) A szerző e ponton Marcel Proust fel-fogását hívja segítségül, aki Elstír tengeri tájképeiről meditálva a költői metafora-alkotást metamorfózisként értelmezte és sugallta, hogy „a névátvitel terminusát az érzéki tulajdonságátvitel fogalmával általánosítsuk” (98. l.) – az utóbbi pedig jól megfigyelhető képekben is. Amint a könyvben olvashatjuk, Turner *Hóviharán* „a hullámzó és s a rengő óceán” (100. l.) egymásba olvadnak, az *Óda a nyugati szélhez* vihart idéző metaforikus kavargásának hasonlóan dinamikus festészeti párjaként.

A filológus által festett kép zenei kiegészítői egyrészt az ír születésű, nálunk nem eléggé ismert és játszott John Field, a noktürn romantikus zenei műfajának megeremtetője és Chopin, akire Field hatással volt. Egy általános tendencia megnyilvánulásaként, állapítja meg Egri Péter, a realista regény területén jelentőset alkotó 19. századi Angliában nem volt számottevően eredeti zeneszerzés, míg a realista regényt nélkülöző íreknél Field maradandó értéket adott a világnak a romantikus zenében. (108–109. l.) Az állítás utóbbi felének végiggondolásakor azonban egy jelentős név juthat eszünkbe, akinek tevékenysége túlnő a mondottakon. Maria Edgeworth ez az író, „az ír Jane Austen” jellemzés kiérdemlője, aki a 19. század elején lényegében a kor fő társadalmi irányát éleslátóan vetítette előre a romantikával csak érintkező, ironikus húrokkal (is) játszó regényeiben (*Castle Rackrent*, *Ennui*), nevezetesen az angol–ír földbirtokosok világának hanyatlását és a munkájával, kitartásával utat törő nemzeti középosztály térnyerését.

Egri Péter Liszt írásaira utalva elemzi, milyen megfelelője lehet a zenében a viharábrázolás festőiségének, ugyanis Liszt „Field noktürnjeit intuitív szinesztéziával akaratlanul is olyan képekben írta le, amilyeneket Turner festett”. (112. l.) Így jutunk Chopin *Vihar-etűdjéhez*, amelynek harmóniafűzése távoli harmóniákat köt össze, „ahogyan Shelley hasonlatai és metaforái is messzire eső sarkpontokat ívelnek át (*Óda a nyugati szélhez*), és amiként Turner viharörvényei is ellentétes színpázmákat sodornak egybe (*Hóvihar*)”. (129. l.) A filológus fejtegetés érzékletes nyelvezetű stílusa pedig azt teszi hozzá mindezekhez, hogy a más-más anyaggal dolgozó művészeti ágak létrehozta szépség valahol egy töről fakad. Már-már megszokottan töredékekben látásunkat rázza fel a könyv, s miközben az angol és európai kultúrával kapcsolatos tudásunkat árnyalja, kiteljesíti értékes tudományos lehetőségét azzal, hogy további hasonló kutatásokra ösztönöz.

Kurdi Mária

Tatár Béla könyve joggal számíthat a felsőoktatási intézmények orosz szakos hallgatóin kívül az orosz szakos tanárok, illetve a frazeológiával valamilyen formában foglalkozó russzisták érdeklődésére is, mivel maximálisan elősegíti mind az egyetemi hallgatók, mind a szakemberek ismeretinek korszerűsítését, tudományos munkára való ösztönzését. A szerző az orosz frazeológia területén végzett sokéves tudományos kutatómunkájának eredményeire támaszkodva, valamint a hazai és külföldi kutatók által feltárt adatok figyelembevételével válogatta össze azokat a tényeket, amelyek segítségével könnyebben eligazodhatunk a frazeológia sokak számára még vitatott kérdéseiben.

Hogy melyek is ezek a kérdések, erről a munka elején található, jól áttekinthető és igen részletes tartalomjegyzék alapján tájékozódhatunk. A tájékozódás során lehetőségünk nyílik arra is, hogy képet alkossunk a munka teljes felépítéséről, az egyes fejezetekben tárgyalta problémákról, melyek a következők:

Az Előszóban a szerző röviden bemutatja könyvét, kifejti a mű megírásának célját, ismerteti az egyes fejezetekben tárgyalta témákat és azok feldolgozásának a módját, s megemlíti, hogy saját kutatási eredményein kívül, mely hazai és külföldi kutatók véleményét vette figyelembe.

Az első fejezet tisztázza a frazeológiának, mint tudománynak a nyelvtudományon belüli helyét, kifejti a frazeológizmusoknak, mint a frazeológiai kutatások tárgyának a lényegét, felvet egy sor a témával kapcsolatos vitás kérdést, és állást is foglal velük kapcsolatban, valamint sorra veszi az orosz nyelv frazeológiai anyagának alapvető forrásanyagát.

A Második fejezetben a frazeológizmusok szemantikai sajátosságainak feltárása kapcsán a lexikai és frazeológiai jelentéstartalom elemzésén túl a frazeológizmusok szerkezeti felépítésének vizsgálatára, és ezen szempont figyelembevételével azok csoportosítására kerül sor. A poliszmia és monoszémia, illetve a szinonímia jelenségeinek érvényesülése legalább annyira szemléletes módon kerül bemutatásra, mint az antonímia, a homonímia, az enantioszémia, a variálhatóság megnyilvánulása; a frazeológizmusok és közvetlen szöveggörnyezetük tagjainak (a szavaknak és szókapcsolatoknak) egymáshoz való viszonyát mutatja be még a szerző ebben a fejezetben.

A Harmadik fejezetben a szerző a frazeológizmusok nyelvi, nyelvtani elemzésének keretében a frazeológizmusok morfológiai sajátosságait, valamint ezen sajátosságok alapján történő osztályozásukat vizsgálja. Megállapítja, hogy a frazeológizmusok a szavakhoz hasonlóan lehetnek főnevek, melléknévek, igék, határozószavak stb., van nemük, számuk, esetük, szemléletük, idejük stb., ragozhatók, illetve nem ragozódnak, mondatbeli szerepüket tekintve betölthetik az alany, az állítmány, a tárgy, a határozó stb. szerepét, rendelkezhetnek igei, tárgyi, határozói stb. bővítménnyel. Külön figyelmet érdemel a fejezet befejező témaköre, melyben a frazeológizmusok alkotó elemeinek szórendi kérdései kapnak minden részletre kiterjedő megvilágítást.

A Negyedik fejezet a frazeológiai munkák többségében eléggé mellőzött kérdéskört, a frazeológizmusok stilisztikai elemzését tartalmazza; nevezetesen feltárja, hogy egy adott frazeológizmus mely stílusrétegben él, funkcionál, illetve milyen stílárius hatással rendelkezik. Ezen fejezet külön értéke, hogy mind az elméleti tételek csoportosítása, mind a gyakorlati példák bemutatása kapcsán jól érzékelhető az a kölcsönhatás, amely egy adott fra-

zeológizmus stilisztikai hatása és az egyes stílusrétegekben történő használata között érvényesül. A fejezet befejező részében szól a szerző a frazeológizmusoknak az irodalmi nyelvben történő használatáról, illetve módosításáról, hiszen ebben a közegben figyelhető meg igazán egy-egy frazeológizmus fejlődésének útja, valamint mozgásváltozásainak az iránya, ugyanis az írók igen fontos szerepet játszhatnak a frazeológizmusok fejlesztésében és gazdagításában, azaz stílushatásuk és jelentésük bővítésében azáltal, hogy azokat továbbfejlesztik, terjesztik, esetleg bizonyos mértékig módosítják.

Az Ötödik fejezet az orosz frazeológia fejlődésének rövid történeti áttekintését nyújtja, felsorakoztatva az egyes témakörökben megjelent jelentősebb munkák szerzőit is. Figyelemre méltó, hogy az orosz kutatók mellett szép számmal szerepelnek magyar és nyugat-európai szerzők is.

Az általános áttekintést követően kerülnek bemutatásra a frazeológiai kutatások kiemelkedő egyéniségei és az e területen végzett tevékenységük. Így V. V. Vinogradov mint a frazeológia szülötyja; V. L. Arhangelszkij, N. M. Sanszkij, A. V. Kunyin mint a frazeológiát tágabb értelemben felfogó kutatók; V. P. Zsukov, és A. I. Molotkov mint a frazeológiát szűkebb értelemben felfogó tudósok.

A Bibliográfia tartalmazza a munkában felhasznált, idézett, illetve a szerző által fontosnak tartott szakirodalmat. Dicsérendő az a törekvés, hogy ne csak nagy mennyiségű, hanem jól használható, könnyen elérhető, s a hazai (magyar) és orosz frazeológiai kutatások főbb irányvonalát követő legyen az a szakirodalom, amelyet a szerző felhasznált, idéz és ajánl. Jól érzékelhető, hogy ezáltal is lehetőséget kap az olvasó a tájékozódásra, és az egyes vélemények összehasonlítására, ütköztetésére. A bibliográfia a fent említettek mellett azért is nagyon jó, mert a művek elrendezése könnyen áttekinthető, ugyanis a már megszokott (alfabetikus) elrendezés mellett, témánként is csoportosítva vannak. Így külön fejezetben találjuk az elméleti munkák gyűjteményét, ezt követi az orosz és más nyelvek frazeológiáját kontrasztív eszközökkel vizsgáló munkák sora, külön fejezetben kaptak helyet a nem kifejezetten a frazeológia tárgykörébe tartozó munkák, az egy és kétnyelvű szótárak, valamint az elsősorban a példaanyagnál felhasznált szépirodalmi és más források. Minden egyes témánál külön betűrendben vannak csoportosítva a cirill és latin betűs anyagok. Hasonlóan külön csoportot alkotnak a Rövidítések jegyzékében található a cirill írásmód szerint használatos orosz nyelvű, illetve a latin betűs írással írt magyar és más idegennyelvű rövidítések.

Megkönnyíti a frazeológiai példaanyagban való tájékozódást, hogy a következő részben alfabetikus sorrendben, az előfordulási hely (lapszám) feltüntetésével van elrendezve az a kétezernél is több orosz frazeológiai egység, amelyet a szerző a példaanyagban felhasznált. Itt kell megemlítenem azt az orosz anyanyelvű olvasó számára valószínűleg elhanyagolható, de a külföldiek, így a magyarok számára örömdetes tényt, hogy a szerző következetesen jelölte a frazeológiai anyagban előforduló szavak szóhangsúlyát. A jobb és könnyebb tájékozódást szolgálja a könyv végén található Névmutató is.

A fent említettekből egyértelműen kiderül, hogy bár a Tankönyvkiadó ajánlásában „E munka elsősorban a magyarországi orosz szakos egyetemi (főiskolai) hallgatók számára készült”, az olvasók sokkal szélesebb körű érdeklődésére számíthat.

A munka különleges értéke nemcsak abban rejlik, hogy „a mai orosz nyelv frazeológiai egységeinek széles körű leírását tartalmazza: ennek keretében nemcsak a frazeológiai egységek szemantikai, lexikai, grammatikai és stilisztikai jellemzésével kapcsolatos alap-

vető elméleti kérdések kapnak újszerű megvilágítást, hanem a frazeológizmusok keletkezésével összefüggő jelenségek is elemzésre kerülnek”, hanem abban is, hogy igen gyakorlatias, azaz az elméleti kérdések gazdag példaanyaggal – „amelyet közvetlenül az orosz klasszikusok, mai orosz írók és költők (összesen 326) szépirodalmi műveiből válogatott ki” a szerző – dokumentáltak. Megfogalmazásuk világos stílusú, egyszerű nyelvezetű; a frazeológiai egységek elemzésekor – függetlenül attól, hogy egy vagy többjelentésű-e a frazeológizmus – „a szerző minden egyes jelentés magyarázatát megadja; indokolt esetben alkalmazásukat megbízható irodalmi forrásból vett nyelvi anyaggal szemlélteti”. Elismeréssel kell szólni a terminológia használatáról is, nevezetesen arról, hogy a szerző vállalkozott arra a nem kis feladatra, hogy rendet teremtsen ezen a területen.

Sajnálatos módon néhány sajtó-, illetve formai hiba bennmaradt a könyvben. Például a 25. oldalon обнаружено helyett обнаружено, a 91. oldalon назывался kellene a назывался helyett, a 28. oldal táblázatában a szabad szókapcsolatoknál не делать обзор, hanem делать творог a helyes példa, a 28. oldalon a táblázatban szereplő frazeológizmusoknak a frazeológiai gyűjteményben való jelölésük nem szerepel. Ezek javítását egyébként a szerző már elvégezte, és ezek az apróbb hiányosságok semmit nem vonnak le e nagyon hasznos és Magyarországon már nagyon várt, tartalmi értékei mellett formájában is esztétikus munka értékéből, melyet jó szívvel ajánlok a frazeológia, illetve az orosz nyelv iránt érdeklődő olvasók figyelmébe.

Kocsis Margit

CONTENTS

Studies

| | |
|--|-----|
| József Világthy: The Symbolism of the Lyrical Text | 185 |
| Erika Nagyné-Schmelczér: Points of View in the Short Stories of Marcel Arland's <i>Le Grand Pardon</i> | 198 |
| Gábor Katona: The Symbol-System of Historical, Mythological and Literary Allusions in Shakespeare's <i>Titus Andronicus</i> | 209 |
| Tibor Kun: Africa in the Poetry of L. S. Senghor | 230 |
| László Ferenczi: On Liliane Wouters | 239 |

Articles

| | |
|---|-----|
| Mária Rózsa: Satire, Social Criticism, Irony and Euphemistic Tendencies in Bodenstedt's German and Károlyi Bérczy's Hungarian Translation of Pushkin's <i>Onegin</i> | 245 |
| Vanó Imerlisvili: Sota Rustaveli's Work in Hungarian | 256 |

Reviews

| | |
|---|-----|
| Italo Calvino: <i>Lezioni Americane</i> (Marco Piovano) | 258 |
| Imre Szabics: The Poetry of the Troubadours (Lilla Zilahi) | 262 |
| Péter Egri: Érték és képzelet. Shelley, Turner, Field és Chopin (Mária Kurdi) | 264 |
| Béla Tatár: Frazéologija szovremennogo russkogo jazyka (Margit Kocsis) | 266 |

SOMMAIRE

Études

| | |
|--|-----|
| József Világthy: La symbolique du texte lyrique | 185 |
| Erika Nagyné-Schmelczér: Points de vue dans les nouvelles du recueil <i>Le Grand Pardon</i> de Marcel Arland | 198 |
| Gábor Katona: La système de symboles des allusions historiques, mythologiques et littéraires dans le <i>Titus Andronicus</i> de Shakespeare | 209 |
| Tibor Kun: L'Afrique dans la poésie de L. S. Senghor | 230 |
| László Ferenczi: Sur Liliane Wouters | 239 |

Communications

| | |
|--|-----|
| Mária Rózsa: Satire, critique sociale, ironie et tendances euphémiques dans les traductions en allemand de Friedrich Bodenstedt et en hongrois de Károlyi Bérczy de l' <i>Onieguine</i> de Pouchkine | 245 |
| Vanó Imerlichvili: L'épopée de Chota Roustaveli en hongrois | 256 |

Revue

| | |
|---|-----|
| Italo Calvino: <i>Lezioni Americane</i> (Marco Piovano) | 258 |
| Imre Szabics: A trubadúrok költészete (Le poésie des troubadours) (Lilla Zilahi) | 262 |
| Péter Egri: Érték és képzelet (Valeur et imagination). Shelley, Turner, Field és Chopin (Mária Kurdi) | 264 |
| Béla Tatár: Frazéologua szovremennovo rouskovo jazyka (Margit Kocsis) | 266 |

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

| | |
|--|-----|
| Йожеф Вилаги: Символика лирического текста | 185 |
| Эрика Надьне Шмелцер: Точки зрения в новеллах тома „Ле Гранд Пардон“ Марселя Арланда | 198 |
| Габор Катона: Система символов исторических, митологических и литературных аллюзий в трагедии Шекспира „Титус Андроникус“ | 209 |
| Тибор Кун: Африка в поэзии Л. С. Сенгора | 230 |
| Ласло Ференци: О Лилиан Воутэрсе | 239 |

Сообщения

| | |
|--|-----|
| Мария Рожа: Сатира, общественная критика, ирония и эуфемизирующие тенденции пушкинского Онегина в переводе на немецкий язык Фридриха Боденштедта и в венгерском переводе Кароя Берци | 245 |
| Вано Имерлишвили: Произведение Шота Руставели на венгерском языке | 256 |

Обзор

| | |
|--|-----|
| Italo Calvino: <i>Lezioni Americane</i> (Марко Пиовано) | 258 |
| Imre Szabics: <i>A trubadúrok költészete</i> (Лилла Зилахи) | 262 |
| Péter Egri: <i>Érték és képzelet. Shelley, Turner, Field és Chopin</i> (Мария Курди) | 264 |
| Б. Татар: Фразеология современного русского языка (Маргит Кочиш) | 266 |

INHALT

Studien

| | |
|---|-----|
| József Világhy: Die Symbolik des lyrischen Textes | 185 |
| Erika Schmelczger Nagy: Perspektiven in den Novellen des Bandes <i>Le Grand Pardon</i> von Marcel Arland | 198 |
| Gábor Katona: Das Symbolsystem der historischen, mythologischen und literarischen Allusionen Shakespeares Tragödie <i>Titus Andronicus</i> | 209 |
| Tibor Kun: Afrika in der Dichtung von L. S. Senghor | 230 |
| László Ferenczi: Über Liliane Wouters | 239 |

Mitteilungen

| | |
|--|-----|
| Mária Rózsa: Satire, Gesellschaftskritik, Ironie und euphemisierende Tendenzen in der Übersetzung von Puschkins <i>Onegin</i> ins Deutsche durch Friedrich Bodenstedt und ins Ungarische durch Károly Bérczy | 245 |
| Vanó Imerlisvili: Schota Rustawellis Werk in ungarischer Sprache | 256 |

Rezensionen

| | |
|--|-----|
| Italo Calvino: <i>Lezioni Americane</i> (Marco Piovano) | 258 |
| Imre Szabics: <i>A trubadúrok költészete</i> (Lilla Zilahí) | 262 |
| Péter Egri: <i>Érték és képzelet. Shelley, Turner, Field és Chopin</i> (Mária Kurdi) | 264 |
| Béla Tatár: <i>Phraseologia sowremennowo ruskowo jasika</i> (Margit Kocsis) | 266 |

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa. Bt. végezte
Felelős vezető László András
Megjelent 7,8 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Tanulmányok

| | |
|--|-----|
| Világgy József: A lírai szöveg szimbolikája | 185 |
| Nagné Schmerlczér Erika: Nézőpontok Marcel Arland <i>Le Grand Pardon</i> kötetének novelláiban | 198 |
| Katona Gábor: A történelmi, mitológiai és irodalmi allúziók szimbólumrendszere Shakespeare <i>Titus Andronicus</i> című tragédiájában | 209 |
| Kun Tibor: Afrika L. S. Senghor költészetében | 230 |
| Ferenczi László: Liliane Woutersről | 239 |

Közlemények

| | |
|--|-----|
| Rózsa Mária: Szatíra, társadalomkritika, irónia és eufemizáló tendenciák Puskin <i>Anyeginjének</i> Friedrich Bodensdt-féle német és Bérczy Károly-féle magyar fordításában | 245 |
| Vanó Imerlisvili: Sota Rusztaveli alkotása magyar nyelven | 256 |

Szemle

| | |
|---|-----|
| Italo Calvino: <i>Lezioni Americane</i> (Marco Piovano) | 258 |
| Szabics Imre: A trubadúrok költészete (Zilahi Lilla) | 262 |
| Egri Péter: Érték és képzelet. Shelley, Turner, Field és Chopin (Kurdi Mária) | 264 |
| Béla Tatár: Frazológija szovremennovo ruszkovo jazika (Kocsis Margit) | 266 |